د. ديزيره سقال

ما بعد الحداثة

(ما بعد الفلسفة – اللاإنسان – نهاية التاريخ)



٢٠٢٠

د. ديزيره سقال

ما بعد الحداثة

(ما بعد الفلسفة – اللاإنسان – نهاية التاريخ)

٢٠٢٠

مدخل

تمثّل ما بعد الحداثة إشكاليّة كبيرة، وخلافًا على طبيعتها بين المفكرين الغربيّين خصوصًا، ولا سيّما أنّها تحتاج إلى مميّزات خاصّة بها تكشف عن اختلافها عن حركة الحداثة التي سبقتها.

في هذا المجال، لا بدّ من الإشارة السريعة إلى مرحلة الحداثة، وما أحدثته في المجتمع الغربيّ من تغيير. فمع الثورة الصناعيّة (ابتداء بالآلة البخاريّة في أواخر القرن الثامن عشر)، وتطوّر العلوم والتكنولوجيا، والتحوّل الجوهريّ في الفلسفة، وانتشار الفلسفة الوضعيّة، وتغيّر النظرة إلى الفنّون، وتجذّر النزعة الفرديّة، ونزعة الدولة القويّة القائمة على حكم واحد مركزيّ صارم (الشيوعيّة – النازيّة – الفاشيّة...) مرتكزة على نظريّة القوّة التي سادت القرن التاسع عشر خصوصًا، ومستهلّ القرن العشرين، نقول، مع هذا كلّه، كان لا بدّ من سقوط فكر التنوير السابق المبنيّ على مفاهيم مختلفة، وأحيانًا متناقضة مع الفكر الحديث. فقد ركّز التنوير الأوروبيّ (أو عصر النهضة الذي أخرج أوروبا من ظلام القرون الوسطى) على تأسيس سقف مطلق، له حدود للوجود، والمعرفةِ الإنسانيّة، وأسّس للسقف الميتافيزيقيّ، حيث نجد توازنًا بين الماديّ واللاماديّ، وبين مفهوم الأخلاق والدين والواقع البشريّ، وحيث يكون السقف الأعلى الميتافيزيقيّ هو الله كمطلق مفارق، في حين يُعَدّ الإنسانُ الأعلى مكانة في الكون بين المخلوقات، بفعل عقله الذي يمدّه بقوّة كبيرة وأساسيّة، ليسيطر على الوجود، ويعقل نفسه كذات تعقل نفسها، وتعقل غيرها.

لهذا السبب، كان مبدأُ التسليم بالحضور الإلهيّ المفارقِ الذي نبني على أساسه مفهومَ الوجود والإنسان حاضرًا بقوّة في الفكر الغربيّ، وكان المنظورُ الدينيّ المسيحيّ أيضًا سائدًا بشكل أو بآخر في الفلسفة التنويريّة. وعلى الرغم من أنّ تصوّر الله كانت له مفارقاته أحيانًا بين الفلاسفة، فقد ظلّ حاضرًا بأشكاله، بطريقة أو بأخرى، كقوّة مفارقة ومتسامية. وبناء على هذا، تمّ تصوّر كمال الوجود، واستوحيَت نظريّة "المحاكاة" الأرسطيّة التي تنقل فعل الصناعة، وتجعل الإنسان يستوحي من الكمال الإلهيّ ما يعطي الثبات والتكامل لعمله الفنّيّ، وهذا هو مبدأ الصناعة (هكذا فُهم عند العرب في أدبهم). فقد ظلّ الأدب الغربيّ النهضويّ مرتبطًا بالصناعة اليونانيّة القديمة، وبفلسفتها، يستوحي من تلك الآراء ما يؤسّس عليه فنَّه.

لقد كان هذا المجتمع متناسبًا وشكلَ الوضع السياسيّ السائد آنذاك، بسمته الملكيّة، فهو مشابه للتصوّر الدينيّ، من جهة، وللتصوّر المنطقيّ والفنّيّ. فالملك هو السلطة العليا التي لا تُنازَع، ومصدرُ الحقوق، ومعه النبلاءُ والأشراف. وهذه السلطة راسخة، ثابتة، لا تتزحزح، تملك كلّ شيء، في حين أنّ الشعب الذي يمثّل الأكثريّة الساحقة من الناس لا يملك شيئًا، بل يعمل عند الأشراف المذكورين. والفنّ والفكر يتوجّه إلى طبقة هؤلاء الأشراف، ويُكتَب من أجلهم، والفكر أيضًا، ولا سيّما الفلسفة، ما يعني أنّ كلّ هذا لا يعنى بهموم الناس، بل يتصوّر الحركة الفكريّة والفنّيّة تنقل صورة الإنسان كما يجب أن يكون، وبالتالي صورة مثال مفارق يطمح المرء في الوصول إليه، ولا يتناول الإنسان كما هو في الواقع. وهذا الأمر يعكس الثنائيّة بين الواقع والمثال،

تلك الثنائيّة التي عكستها الرؤية الميتافيزيقيّة للوجود، وهي، من غير شكّ، متأثّرة بشكل عميق وأساسيّ بالتفكير الدينيّ.

وعندما قامت الثورة الفرنسيّة بدأت الأمور تتغيّر جذريًّا، حيث انتهت الملكيّة وسيادة الأشراف، وانتقلنا إلى "حكم الشعب" ومفهوم البرلمان، وبالتالي بدأ الدين ينفصل عن الدولة. هذا الأمر نتج عن تغيّر في النظرة الفلسفيّة إلى الوجود والواقع. ففي أوروبا يتغيّر الفكر وهو الذي ينتج عنه تغيّر المجتمع. فمع الرومنطيقيّة التي تحمل بذور الحداثة، راحت النظرة إلى الوجود تتغيّر، وبدأ التمرّد يتسلّل إلى الوعي الإنسانيّ، والرضوخُ يتراجع، بل يسقط. وحين انتشرت الثورة الصناعيّة، في المرحلة اللاحقة، ولا سيّما مع ظهور الواقعيّة، بدأت الفلسفة القائمة على العلوم تأخذ مكانها في الواقع الفكريّ الغربيّ، وراحت الميتافيزيقا السابقة تنهار شيئًا فشيئًا، تاركة مكانها لرؤية فيها طموح بشريّ واسع جدًّا، ما لبث أن توسّع، وأسقط ازدواجيّة العبد/ الإله، والمادّة/ الروح، شيئًا فشيئًا، وصارت الذات البشريّة هي التي تمثّل محور الفكر الفلسفيّ والاجتماعيّ والأنتروبولوجيّ. حتّى طبيعة الأسواق تغيّرت، بفعل ازدهار الآلة، ومثلُها الإنتاج وكيفيّته ومقاديره، وطبيعة السلع، وغير هذا.

واللافت أنّ الإنسان الذي دفع بالنزعة التجريبيّة إلى أقصى الحدود، وجعل اعتباره فوق كلّ شيء، وأسقط مفهوم الأخلاق القديم الذي أقامه الفلاسفة[١]، قد صار هو مركزًا للكون، بعد أن تمّ سلخه عن الله، وإنزال

---

[١] – يرفض نيتشه مفهوم الشر والخير القديم كما أرساه الفلاسفة قبله، معتبرًا أنّهم يتبعون، كعادتهم التي درجوا عليها، "طريقة في التفكير منافية للتاريخ بصورة جوهريّة... سخافة بحوثهم في أصل الأخلاق وفصلها تظهر منذ

الصفات الإلهيّة إلى ذاته. لقد صار الإنسان، في رؤيا الحداثة هو الله، أو، في أحسن الأحوال، لم يعد بحاجة إليه.

تميّزت هذه المرحلة بارتباط المعرفة بالسلطة، بمعنى أنّ الإنسان لم يعد يكترث بالمعرفة بحدّ ذاتها، بل صار همّه أن تقوده هذه المعرفة إلى السلطة.[1] كما أنّ مرحلة الحداثة هي عصر العدميّة، لأنّ الإنسان قد انجرّ، بعد أن أسقط الماروائيّات، إلى عبادة القوّة.[2]

لقد قام مشروع الحداثة في الغرب على الفرديّة، والعقلانيّة (المرتبطة بالفرديّة، كما ظهر مع الوجوديّين)، والإيمان بفكرة استمراريّة التقدّم الإنسانيّ، ومبدإ الحتميّة في الطبيعة والتاريخ،[3] وهي فكرة قد سقطت فيما بعد، مع ما بعد الحداثة، كما سنرى، تمامًا مع سقوط الإيديولوجيات.

تحوّل الإنسان، في مرحلة الحداثة، من الروح نحو المادّة، فالرحلة العلميّة التي تَوغّلَ فيها جعلته يمسك بأسرار هذه المادّة، ويعمل عليها، محاولًا السيطرة

الخطوة الأولى، أي منذ أن يبدأ البحث في أصل "الطيّب" كمفهوم من المفاهيم، وحكم من الأحكام." (فريدريك نيتشه، **أصل الأخلاق وفصلها**، تعريب: حسن قبيسي، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ص ٢٢) ويعتبر الصلاح والتواضع "عجزًا" وضعفًا وجبانة، والمسالمة والصبر جبنًا، والصفح عن الإساءة عجزًا عن الانتقام. (المرجع نفسه، ص ٤٢)

[1] – يعتبر نيتشه أنّ الإنسان قد صار "مدجّنًا"، لأنّ الناس "ينحنون أمام ثلاثة من اليهود كما لا يخفى على أحد، وأمام يهوديّة (أمام يسوع الناصري، أمام بطرس الصياد، أمام بولس الذي كان يصنع الخيم، وأمام والدة يسوع المذكور، المدعوّة مريم)." (المرجع نفسه، ص ٤٧) ويقول إنّ أصل الآلهة يعود، في ابتدائه، إلى الخوف. (المرجع نفسه، ص ٨٤)

[2] – راجع: محمد الشيخ وياسر الطائري، **مقاربات في الحداثة وما بعد – الحداثة**، بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٩٦، ص ٢٦ – ٢٧

[3] – السيد يسين، **الكونية الأصولية وما بعد الحداثة**، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٦، ١/ ٦٤ – ٦٥

على الطبيعة. وقد بدأ التوجّه نحو غياب الله، منذ أن اعتبر بعضهم الإنسان متحوّلًا عن أصل حيوانيّ (داروين في "أصل الأنواع")، وأنّ الاكتشافات العلميّة تُغنيه عن اللجوء إلى خارج غيبيّ مفارق، وتتيح له أن يسيطر على عالم الطبيعة ويتجاوزه، وقد افترض أنّ هذه المعرفة هي ما يؤمّن له مركزيّته في الكون، ليصير هو بديلًا من الإله، أو لا حاجة به إليه.[١]

كان جوهر مشروع الحداثة الإيمان بزمانيّة الإنسان ومكانيّته، يعني أنّ مركز العالم كامن فيه هو. لهذا رأى أنّ القوانين التي تحكم العالم كلّيّة، فيها قوانين الحقيقة كلّها، وهي مصدر وحدة العالم وتماسكه.[٢] وبعد أن كانت الطبيعة موضوع عبادة مع الرومنطيقيّين من خلق خالق، كفّت عن أن تكون هذا مع الحداثيّين، وصارت مساحة لسلوك الإنسان وهو يحاول السيطرة عليها، ومادّة نافعة تكفّ عن كونها قوّة في ذاتها،[٣] وصار عقله هو القوّة المبدعة التي تقدر على فهم قوانينها تمامًا.[٤]

١ – عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، **الحداثة وما بعد الحداثة**، بيروت: دار الفكر المعاصر، ط٣، ٢٠١٠، ص ١٧

٢ – عبد الوهاب المسيري وآخرون، **ندوة: الحداثة وما بعد الحداثة**، طرابلس: جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، ١٩٩٨ (١٣/ ٣)، ص ٦٦

٣ – المرجع نفسه، ص ٦٩

٤ – المرجع نفسه، ص ٧٠

صار الإنسان، مع الحداثة، إرادة حرّة، تغيّر العالم متى شاءت، وتُعَقْلِنه،[١] فهو الذي يحمل مسؤوليّة نفسه، ويخلق معاييره النقديّة من داخل نفسه.[٢]

قطعت الحداثةُ العلاقةَ بين الأرض والسماء، وأسقطت مفهوم الإله الذي يخلق عالمًا معقولًا،[٣] وكانت أشبه بأداة للسيطرة والاندماج والقهر بسبب سعيها إلى فرض الأخلاق الخاصّة بها.[٤]

والواقع هو أنّ الفكر الحديث قد انتهى إلى خلق أنظمة خاصّة بها، تعكس تمركز الذات حول العالم بشدّة، وقمعَها لأيّ ذات أخرى أو نظام يحاول أن يهيمن عليها. وعلى الرغم من أنّ الوجوديّة قد فتحت الباب واسعًا أمام الفرد، وركّزت على مسألة الحرّيّة والالتزام، لم تتمكّن من لجم انفجار النزعة الفرديّة التي تميل إلى الاستئثار، وفرض مفهومها للأخلاق على سواها، وقد تجلّى هذا مع حركات أساسيّة ثلاث، هي النازيّة، والفاشيّة، والشيوعيّة. هذا الميل إلى المركزيّة الفرديّة أدى إلى انقسام الغرب الأوروبيّ معسكرين متواجهين، أوصلَ انقسامُهما إلى انفجار الحرب العالميّة الأولى، ثمّ إلى توسّع نزعة القوّة النيتشويّة (خصوصًا مع النازيّة)، التي أدت إلى انفجار الحرب العالميّة الثانية لاحقًا، تلاها انتشار غير مسبوق للسلاح المدمّر (السلاح الذرّيّ خصوصًا)،

---

١ – المرجع نفسه، ص ٧٣

٢ – المرجع نفسه، ص ٧١

٣ – آلان تورين، **نقد الحداثة**، تعريب: أنور مغيث، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧، ص ١٣٢

٤ – المرجع نفسه، ص ١٣٣

ما دفع إلى إعادة النظر في المشروع الحداثيّ الذي صار إخفاقه واضحًا، بفعل المعطيات الجديدة في العالم.

لقد استنفد المشروع الحداثيّ نفسه خلال قرنين من الزمن تقريبًا، وتآكل شيئًا فشيئًا، وتداعى، وظهرت آخرُ تداعياته مع سقوط الاتحاد السوفياتيّ المأسويّ، وتبعثره، وسقوط جدار برلين، وبروز الولايات المتّحدة الأميركيّة كقوّة عظمى سامية في العالم، بالإضافة إلى تغيّر طبيعة المجتمعات الغربيّة، كما سنرى. هذه التحوّلات الكبرى جلبت معها تحوّلًا في الرؤية الفلسفيّة والفكريّة، مع نشوء معطيات مستجدّة في المجتمعات الغربيّة، على وجه الخصوص.

إنّ الرؤيا الحضاريّة التي أَرْسَتْها حركةُ الحداثة قد تكشّفت، مع هذه المعطيات المستجدّة الغربيّة، عن فشل، لأنّها لم تعد قادرة على استيعاب التحوّلات التي يشهدها العالم، ولا سيّما أنّ هذه التحوّلات صار لها طابع مختلف عن تلك التي عرفها واقع الحداثة. والسقف الميتافيزيقيّ الجديد الذي أَرْسَتْه الحداثة محلّ السقف الميتافيزيقيّ القديم، من غير أن تقصد هذا مباشرة، سقط بدوره تحت ضربات الواقع الجديد ما بعد الحداثيّ. لهذا كان لا بدّ من أن تظهر رؤيا جديدة من داخل المأزق الذي عرفته الحداثة في أواخر عهدها، رؤيا تكون أكثر ملاءمة للواقع الجديد.

القسم الأول:

ما بعد الحداثة: المشروع/ الرؤيا والقضايا

الفصل الأول:

ما بعد الحداثة/ تحديدها ومعطياتها

١ – مقدّمة: كانت المعطيات الجديدة في المجتمع الغربيّ قد بدأت تطرح مشكلات جديدة تمهّد لرؤيا جديدة تنبثق من صلب رؤيا الحداثة السابقة. ولعلّ تشقّقات الحداثة نفسها هي التي سمحت لهذه الرؤيا الجديدة بالظهور على السطح، شيئًا فشيئًا، من الداخل. وأعقبت الحربَ العالميّةَ الثانية أحداثٌ جسيمة، حتّمت ظهورها على أنقاض الرؤيا السابقة، وكذلك سقوط مشاريع حداثيّة سابقة كانت جزءًا من العمود الفقريّ لحركة الحداثة.

وقد يكون سقوطُ الاتحاد السوفياتيّ، في مستهلّ التسعينيّات، الهزةَ الأعنفَ التي أخرجت الرؤيا الجديدة من حركتها تحت السطح، يؤازرها الإعلام الذي مثّل قوّة جديدة هائلة، تستطيع أن تفعل فعل التغيير العميق في جسم المجتمع والعالم، بشتّى المستويات، بالإضافة إلى تحوّل المجتمعات نحو السلعيّة المتضخّمة والاستهلاك الذي جرف الإنسان إلى واقع جديد. وفي هذا المجال، هناك من يرى أنّ ما بعد الحداثة تعني المرحلة اللاحقة للحداثة التي انتهت مع الحرب العالميّة الثانية... وما خلّفته من نتائج في الوعي الأوروبيّ "دفعه إلى القيام بعمليّة نقديّة شاملة وجذريّة لمشروع التنوير والحداثة، وأنّها ظهرت، في شكلها الفلسفيّ، في سبعينات وثمانينات القرن العشرين كفلسفة."[١]

---

[١] – الزواوي بغورة، **ما بعد الحداثة والتنوير**، بيروت: دار الطليعة، ط١، ٢٠٠٩، ص ١٤

وجاءت العولمة لتكمل الرؤيا الجديدة، على أنقاض الرؤيا السابقة، يواكبها تغيير في المنظورات الفلسفيّة نقلَ الفكرَ الفلسفيّ من تأليه الإنسان، إلى سلبه هذه الصفة، وتحويلِهِ إلى "شيء" بين الأشياء، ومخلوق بين المخلوقات، لا يتحكّم بالوجود كما صوّرته الحداثة من قبل. كلّ هذا حتّم أن يطرح مشروعًا جديدًا، انبثق من رحم المشروع السابق، ونما على أنقاضه.

٢ – محاولة لتحديد ما بعد الحداثة: يختلف المفكرون كثيرًا في تحديد ما بعد الحداثة، وأكثرهم يربطها بالتفكيك بشكل خاصّ، ولنا عودة إلى هذا لاحقًا. ويرى بعضهم أنّ مَن يربط هذه الحركة بما قبلها، أي بالحداثة يخطئون كثيرًا، فهم لا يرون التباين الكبير بين الأبعاد البطوليّة الإنسانيّة للمشروع الحداثيّ، والواقع البراغماتيّ المعادي للبطولة في المشروع الجديد. فسقوط المشروع السابق كان كامنًا في داخله،[١] ولا سيّما في المرحلة الأخيرة، أي في مستهلّ القرن العشرين.

كان أوّلُ مَن استعمل مصطلح "ما بعد الحداثة" هو ج. ك. هويسمانز J. K. Huysmans في العام ١٧٨٩، واعتمده ر. بانويتز R. Pannwitz. كما استعمله ف. د. أونيس F. D. Onis عام ١٩٣٤، ومن بعده المؤرّخ البريطانيّ أرنولد توينبي،[٢] وذلك في العام ١٩٥٩، ليدلّ به "على إمارات ثلاث ميّزت الفكر والمجتمع الغربيّين بعد منتصف هذا القرن (القرن العشرين)،

---

١ – عبد الوهاب المسيري وآخرون، **ندوة الحداثة وما بعد الحداثة**، ص ٦٤ – ٦٥

٢ – الزواوي بعورة، **ما بعد الحداثة والتنوير**، ١٢ – ١٣

وهي اللاعقلانيّة والفوضويّة والتشويش."[١] وانتقل هذا المصطلح إلى مجال النقد الأدبيّ، ليعكس تسطيح الحداثة في الستينيّات، مع ليسلي فيلدر Leslie Fielder وإيهاب حسن، وكان قد شمل، في السبعينيّات فنّ العمارة أوّلًا، ثمّ انتقل إلى مجمل المجالات الأخرى؛[٢] في حين أنّ هيرمان كاهن Herman Kahn يصف عصر ما بعد الحداثة بأنّه عصر المجتمع ما – بعد الاقتصاديّ. أمّا الاستراتيجيّ الأميركيّ زْبيغْنِيو برزيجنسكي Zbigniew Brzezinski فيعتبرها عصر ما بعد التكنولوجيا والإلكترونيّات.[٣]

لقد كان التحديث "مشروع نزع الألوهيّة عن العالم... وهو يعني ألّا يعبد الإنسان شيئًا ولا حتّى ذاته، ولا أن يجد في الكون أيّ شيء مقدّس، أو ربّانيّ، أو حتّى نصف ربّانيّ. ومن ثَمّ لا... مقدسات أو محرمات من أيّ نوع."[٤] فالحداثة نزعت السقف الميتافيزيقيّ الذي اقامته حركة التنوير قبلها، والذي وصل، مع هيغل خصوصًا، إلى ذروته. وكان هذا السقف يمثّل ترابطًا بين الأعلى والأسفل، بين الأرض والسماء. وكانت القيم الأخلاقيّة والإنسانيّة تنبثق من هذا الترابط. وعندما أسقطت الحداثة هذا، اعتبرت أنّها تنزع الميتافيزيقا السابقة من الفكر الفلسفيّ، وتحوّل الإنسان إلى قوّة مركزيّة في العالم، يستمدّ منه معناه (خصوصًا مع الوجوديّة). واعتبر بعضهم أنّ الإدراك الإنسانيّ ليس

---

١ – محمد الشيخ وياسر الطائري، **مقاربات في الحداثة وما بعد – الحداثة**، ص ١٠

٢ – المرجع نفسه، ص ١٠ – ١١

٣ – المرجع تفسه، ص ١٢

٤ – الزواوي بعورة، **ما بعد الحداثة والتنوير**، ص ٨٧

عقلانيًّا صرفًا (كما اعتبرته رؤيا التنوير)، بل تحكمه المصالح الاقتصاديّة والأهواء أحيانًا، فأسقط المطلقيّة المعرفيّة والأخلاقيّة. ولكنّ المشروع التحديثيّ ظلّ يبحث، بشكل أو بآخر، عن المعنى، ويؤمن بوجوده، وبوجود عقل له القدرة على التمييز، وبأنّ الطبيعة لها نظام متكامل. كما آمن بوجود منظومات معرفيّة، وبأخلاق ثابتة، ويقين مستقرّ، وبأنّ التاريخ يزوّد الإنسان بمعرفةٍ تُضاعفُ وعيَه، وتؤمّن له التطوّر.[١] كلّ هذا أسقطه المشروع الجديد؛ لهذا نجد ليندا هَتْشون Linda Hutcheon ترى أنّ ما بعد الحداثة تتّخذ صورة بيان واعٍ ومتناقض ومدمِّر ذاتيًّا، في آن؛ فهي تشبه قول شيء ثمّ تحصره في فواصل، وتدفعه إلى كشف ازدواجاته.[٢] وهذا المشروع لا يملك، برأيها، نظرة منظّمة ومتناسقة للحقيقة، لأنّ كلّ شيء فيه خالٍ من المركز، ورؤيتنا ليست موحّدة، وتفتقر إلى تعريف وشكل.[٣] والتجريد من المعنى جزء أساسيّ من خطاب ما بعد الحداثة.[٤]

لقد جاء نيتشه Nietzche ليقيم فلسفة تنطلق من إرادة القوّة، فاعتبر أنّ الحال الوحيدة الثابتة في الوجود هي "إرادة القوّة"، فهذه الإرادة هي التي تحفظ النوع الإنسانيّ، والإنسان لا قيمة له من غيرها، والحضارة ليست إلّا

---

١ – المرجع نفسه، ص ٨٩ – ٩٠

٢ – ليندا هتشون، **سياسة ما بعد الحداثة**، تعريب: حيدر حاج إسماعيل، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠٠٩، ص ٦٦

٣ – المرجع نفسه، ص ١٢٢

٤ – المرجع نفسه، ص ٩٦

تثبيتًا لهذه الإرادة حيث يكون الإنسان المتفوّق هو النواة الوحيدة الحقّ في الوجود.[١]

لكنّ تحوّلات الواقع أنزلت الإنسان من علياء، وحوّلته إلى "شيء" بين الأشياء التي يتأسّس عليها الوجود، ولم تعد له تلك القيمة التي أسندتها إليه الحداثة، بل ردّته إلى حركة فيزيولوجيّة، تتناسل في الكون، ليست لها أفضليّة فيه، بل تحرّكه ظروف وقوى خارجًا عنه، لا يستطيع أن يتحكّم بها.

فمع انتهاء الحرب العالميّة الثانيّة، بدأت ملامح عصر جديد في الغرب، لأنّ هذه الحرب أعلنت سقوط الحداثة بشكل مفجع.[٢] وأفرز الواقع الجديد تغيّرات جوهريّة في عصرنا: أبرزها إطالة مدى الحياة البشريّة بفعل الاكتشافات الطبّيّة المتسارعة، وهوس الوقت، وتضخّم الذاتيّة (بمعنى الفرديّة الشخصيّة)، وقوّة التكنولوجيا التي تعاظمت جدًّا، وصرنا نعيش في عصر تتسارع تطوّراته بشكل لم يسبق له مثيل.[٣] هذا بالإضافة إلى السرعة الهائلة في التطوّر التكنولوجيّ، وسيطرة المجتمع السلعيّ والأسواق على حياة البشر، وإمساك

---

١ – يقول نيتشه: "الشفقة في عمومها تتجرّأ على قانون التطوّر الذي هو قانون الانتخاب." (فريدريك نيتشه، **عدو المسيح**، تعريب: ميخائيل ديب، بيروت: دار الحوار، ط٢، ص ٣١). ويقول: "لقد أعدنا تصحيح المفاهيم، لقد عدنا متواضعين في كلّ الحقول، إنّنا لم نعد نشتق الإنسان من "الروح" ومن "الألوهيّة"، وإنّما صرنا نضعه بين الحيوانات. إنّنا نعدّه الحيوان الأكثر قوّة، ذلك أنّه الأكثر دهاء. إحدى نتائج ذلك هي عقلانيّته." (المرجع نفسه، ص ٤٦)

٢ – Ali Kaidi, **Déplacement du politique dans la pensée Postmoderne**, in: Revue des études humaines et sociales – B/ Littérature et Philosophie, n. 14, juin 2015, p. 16

٣ – Ibid, p. 15

الإعلام بتوجيه الأذواق العامّة والتوجّهات، وقوّته المتزايدة، وتطوّر الذكاء الاصطناعيّ، وانتشار النسبيّة في كلّ شيء، وسقوط اليقين الذي أرسته حركة الحداثة، والشكّ الدائم، وسقوط النزعة الإنسانيّة العامّة، وانتهاء التمييز بين الذات والموضوع، وزوال المركزيّة logocentrisme، وسقوط الثنائيّات، وانفتاح العالم على بعضه مع العولمة، والنظام العالميّ الجديد (بعد سقوط الاتحاد السوفياتيّ)، وزوال الاستعمار.[١] ومع شموليّة النزعة الاستهلاكيّة، وتحوُّل الإنسان إلى سلعة بشكل أو بآخر، تتناسب مع التنويع متعدّد القوميّات، بشكل يقضي على إدراك للواقع، أو وعي به، وتكرار نقل النسخ، كلّ هذا أسهم في القضاء على الذات الفرديّة شيئًا فشيئًا،[٢] بعد أن كانت ذات الإنسان عمومًا قد بلغت أعظم تضخّم لها مع الحداثة.

وفي الحقيقة، لا بدّ لنا من الاعتراف "بأنّ ما بعد الحداثة توجد باعتبارها خبرتنا أو معرفتنا المتأخّرة بالحداثة، وبأنّها ردة فعلنا واستجابتنا الفكريّة والأخلاقيّة والجماليّة لهذه النهاية، أي نهاية الحداثة."[٣]

وصّف بعضهم ما بعد الحداثة بكونها "حالة من فقدان المركزيّة، ومن التشعّب والتشتّت، نُساق فيها من مكان إلى مكان عبر سلسلة من السطوح

---

١ – قارن: Nicole Van Enis, **Le postmodernisme**, in: culture (e-magazine), site: culture.be, www.barricade. be, p. 1

٢ – ستيوارت سيم، **دليل ما بعد الحداثة**، تعريب: وجيه سمعان عبد المسيح، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠١١، ص ٤٠

٣ – أوليفر ليمان، **مستقبل الفلسفة في القرن العشرين**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، عدد ٣٠١، مارس ٢٠٠٤، ص ١٤٥

العاكسة كالمرايا المتقابلة."[١] وهذه الحركة الجديدة دأبت على تهديم سلسلة الأنساق الفكرية المقفلة المتمثّلة في المذاهب والإيديولوجيّات، لأنّها تعمل على تقديم تفسير كليّ للظواهر، وتلغي طبيعة التنوّع الإنسانيّ، وتنطلق من حتميّة لا أساس لها.[٢] ويقول عبد الوهاب المسيري في هذه الحركة:

"عالم ما بعد الحداثة هو عصر المابعديّات... فهو عصر ما بعد التاريخ، وما بعد الإنسانيّة، وما بعد السببيّة، وما بعد المحاكاة، وما بعد الميتافيزيقا، وما بعد التفسير، وما بعد التجاوز."[٣]

ونجد وصف الزواوي بغورة لما بعد الحداثة شائقًا ودقيقًا، فهو يقول فيها:

"تتميّز ما بعد الحداثة بالنهايات... والمقصود بذلك أنّ لكلّ شيء نهايته، بما في ذلك التقدّم وقيم الحداثة، وأنّ تلك القيم قد تمّ تجاوزها، وأنّنا أصبحنا في "المابعد"، أي في ما بعد النهاية... هذا الموقع الأخير أي المابعد، يتميّز... بكونه فضاء غير مستقرّ، حيث القواعد غائبة، فيما أنّنا دخلنا في الفراغ وفي النهايات، فإنّ كلّ شيء يعود على أعتابه من أجل أن يمحو آثاره... واستمرار الأشياء التي تسمح بقيام المعنى أصبحت تنفلت منّا... نحن في زمن سديميّ وفوضويّ وأعمى، حيث يسود الاضطراب والتكرار

١ – أحمد عبد الحليم عطية، **نيتشه وجذور ما بعد الحداثة**، بيروت: دار الفارابي، ط١، ٢٠١٠، ص ١٢٨

٢ – المرجع نفسه، ص ١٣٤

٣ – عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص ٨٦

والإعادة. إنّ التاريخ ذاته قد انتهى بوصفه دراسة للأحداث، وذلك بفعل كثافة الأحداث ذاتها، وبفعل كثافة الإعلام، وبفعل استحالة الرواية والسرد."(١)

نستنتج من هذا الكلام أنّ ما بعد الحداثة هي ضرب من الفراغ الذي يشمل غير مستوى: الاجتماعيّ، والسياسيّ، والنفسيّ، والإنسانيّ؛ فهو فراغ يدفع باتجاه العدميّة التي أسّسها نيتشه، والتي انفجرت بقوّة حين سقط مشروع الحداثة.

لقد تبلور مشروع ما بعد الحداثة في ظلّ مجتمع تحكمه السرعة، وتتحكّم به تغيّرات فكريّة أساسيّة، ترتبط بسقوط التكامل، بمعنى أنّ الترابط في التاريخ قد سقط، وصارت الأحداث الصغيرة والعارضة تتحكّم به، وتسيّره، ولم تعد للماضي أهمّيّة تُذكر، وغدا الحاضر بحقائقه الجديدة هو الذي يشكّل هويّة الشريحة التي تعيش في المكان، أي أنّ الهويّة الواحدة المتماسكة لم يعد لها وجود. لقد انفجر السقف التكامليّ الذي أَرْسَتْه الحداثة للإنسان في واقع يتحكّم به تطوّر الاتّصالات وسرعتها، بما فيها من تغييرات سريعة وطارئة، ويتوجّب عليه أن يستوعب كَمّ المعلومات المتزايدة بسرعة هائلة، وهي معلومات تحكمها النسبيّة، وبالتالي التغيّر السريع. يقول توماس سيغان Thomas Séguin في هذا الصدد إنّ المجتمعات قد اقتُلِعت، من ماضيها، وامّحَت تاريخانيّتها historicité، وانجذرت في الحاضر على أنّها حقائق جديدة، تخلق حاجات تستجيب بالشكل التقليديّ للحاجات المتنامية. فالسياسة اليوم لم تعد قادرة

---

١ – الزواوي بغورة، **ما بعد الحداثة والتنوير**، ص ٣١ – ٣٢

على أن تحتوي ما هو اجتماعيّ،[١] وصرنا أمام ما فوق – مجتمع تكتبه أيدٍ مختلفة.[٢] لهذا السبب لم يعد للتاريخ تسلسل، وصارت الأمور العارضة والطارئة هي التي تتحكّم به، فهو ليس خطًّا أفقيًّا يتكامل ويسير إلى الأمام، بل هو مجموعة أحداث، لا مركز لها، تتحرّك بشكل مُشَظًّى، وتؤثّر في كلّ شيء. ولنا عودة إلى هذا. وباتت كثافة التبادلات السلعيّة ورؤوس الأموال أمرًا أساسيًّا، يسيّر المجتمع. لهذا السبب نجد الأخوين بومه Bôhme يعتبران أنّ زمن التصوّرات المتكاملة للعالم قد زال، وأنّ عصر وضع النظريّات الكلّيّة وبناء الأنساق الجامعة ولّى وانتهى، وظهر الطابع "الإرهابيّ" لهذه النظريّات المنصرمة، وانكشفت إرادة القوّة التي كانت تحكمها.[٣]

من هنا، يعتبر بعضهم أنّ ما بعد الحداثة "ظاهرة غير مستقرّة لتعدّد الطاقات، ونتاج لغير اليقينيّ، وحتّى للعلاقات المكبوتة أو القسريّة المصمّمة لتمثيل السلامة أو الاكتمال الخادع أو المتوهَّم."[٤] هكذا صارت المعارف العقليّة التي كانت الحداثة قد هشّمتها من قبل مشروعة، وتحمل أهمّيّة كبيرة.[٥]

لقد استنفدت قوّة الحداثة الأساسيّة نفسها مع تزايد التبادلات، وكثافة الناس، ورؤوس الأموال وسلع الاستهلاك، والأدوات التي تتحكّم بالمجتمع، وتطوّر الأسلحة التي ترسي فعل القوّة. كانت الحداثة تطمح إلى الخروج من

---

١ – Ali Kaidi, **Déplacement du politique dans la pensée Postmoderne**, p. 17

٢ – Ibid, p. 18

٣ – محمد الشيخ وياسر الطائري، **مقاربات في الحداثة وما بعد – الحداثة**، ص ٢٥

٤ – أوليفر ليمان، **مستقبل الفلسفة في القرن العشرين**، ص ١٤٦

٥ – Ali Kaidi, **Déplacement du politique dans la pensée Postmoderne**, p. 17

الجماعات الصغيرة، لتبني مجتمعًا متحركًا بشكل مستمرّ.[١] تقول كاتارين روس Katharine Ross في بلوغنا مرحلة ما بعد الحداثة:

> "أدّت العلوم الإلكترونيّة وثورة الاتّصالات عن بعد، وامتلاك المعلوماتيّة، إلى عالميّة الثقافة... بينما انبثق العقل الرياضيّ والفيزيائيّ الملازم للتعقّد والفوضى بطريقة جذريّة، من الحتميّة القاسية، واهتمّ بالمحتمل وغير النظاميّ، (و)أعاد العقل البيولوجيّ، هو أيضًا، اعتباره للخواء – الإله... ليس هناك مِن تاريخ واحد تنصهر فيه الأحداث المرتبطة بمعنى، بل تواريخ..."[٢]

يشكّل هذا الكلام توصيفًا عامًّا شاملًا لواقع ما بعد الحداثة، وارتباطه بالمعطيات الواقعيّة المستجدّة.

وفي الحقيقة، كان الإنسان قد شرّع، مع الحداثة، باب التقنيّة، على اعتبارها مشروعًا اجتماعيًّا – تاريخيًّا، يعكس عبرها سيرورة العمل التي نتحرّر بها من إملاءات الطبيعة، وهي سيرورات تدخل في الصراع من أجل الحصول على اعتراف. وهذا هدف "ماديّ" بامتياز، يرتّبه العقل التقنيّ.[٣] وينسف نمو

---

١ – آلان تورين، **نقد الحداثة**، ص ١٢٩ – ١٣٠

٢ – جاكلين روس، **مغامرة الفكر الأوروبيّ**، تعريب: أمل ديبو، أبو ظبي: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط١، ٢٠١١، ص ٣٩٦

٣ – يورغن هابرماس، **العلم والتقنية كإيديولوجيا**، تعريب: حسن صقر، دمشق: منشورات الجمل، ط١، ٢٠٠٣، ص ٤٥

قوى الإنتاج الممأسَس مع التقدّم العلمي – التقنيّ كاملَ التناسبات الاجتماعيّة.[١]

وينقل بعض الدارسين أنّ "فكرة ما بعد الحداثة قد ظهرت نتيجة للوعي بأزمة الأسس التي أعلنتها الحداثة ومشروع التنوير... وهو ما كشفت عنه العلوم الطبيعيّة... كما ظهرت في مجالات علميّة كالهندسة الجانبيّة... ونظريّة الكوارث... وكذلك في انهيار المشروعات الغربيّة الكبرى: مشروع دولة الرفاه في الغرب، والمشروع السوفييتيّ، ومشروع التنمية في بلدان الجنوب أو العالم الثالث، وتعاظم قوى الإنتاج التكنولوجيّة... وآثارها المدمّرة... وقيام حربين عالميّتين، واستعمال التكنولوجيا في إبادة جنس بعينه، وفي الاستعمار وآثارِ عمليّةِ تصفيته على الوعي الأوروبيّ، لذلك كلّه، فإنّ ما بعد الحداثة عبارة عن توجّه نقديّ للتنوير والحداثة وقِيَمِهما."[٢]

يصف هذا الكلام بشكل جيّد أُسُسَ ظهور ما بعد الحداثة، فهي مشروع قام بفعل التصدّعات الفكريّة والاجتماعيّة والتكنولوجيّة التي ألمّت بالحضارة الغربيّة، خصوصًا بعد الحرب العالميّة الثانية. ومعظم الآراء التي تناولت هذا المشروع تدور حول هذه الأمور.

٣ – توصيف ما بعد الحداثة: قلنا إنّ ما بد الحداثة هي، بشكل ما، وليدة المجتمع التكنولوجيّ ما بعد الحديث، أي القائم على النسبيّة وما بعدها، وترتبط بالإعلام الذي نمت قوّته، وبالـمُغْفَل، والثقافة المصنَّعَة، والتغيّر السريع، وسقوط

---

١ – المرجع نفسه، ص ٤٦

٢ – الزواوي بغورة، **ما بعد الحداثة والتنوير**، ص ١٤ – ١٥

التمركز، والشكّ المستمرّ، واللاثبات. ويقول تيري إيغلتون Terry Eagleton إنّها:

"أسلوب في الفكر يبدي ارتيابًا بالأفكار والتصوّرات الكلاسيكيّة كفكرة الحقيقة، والعقل، والهويّة... وهي ترى العالم، بخلاف معايير التنوير هذه، بوصفه طارئًا عرضيًّا، بلا أساس، متباينًا، بعيدًا عن الثبات، وبعيدًا عن الحتميّة والقطعيّة، وبوصفه مجموعة من الثقافات أو التأويلات الخلافيّة التي تولّد قدرًا من الارتياب حيال موضوعيّة الحقيقة، والتاريخ والمعايير، والطبائع المتعيّنة والهويّات المتماسكة... فهي تنبع من تحوّل تاريخيّ شهده الغرب صوب... عالم من التكنولوجيا والنزعة الاستهلاكيّة وصناعة الثقافة، عالم سريع التبدّد والزوال، بعيد عن التمركز."[١]

يشكّل هذا الكلام توصيفًا عامًّا، لا يخلو من الدقّة، لطبيعة هذه الحركة الجديدة. فالواقع ما بعد الحديث يختلف عن واقع الحداثة، وهو ليس استمرارًا لها، كما رأى بعضهم. فقد اعتبر جان فرنسوا ليوتار Léotard أنّ تحديد الحداثة وما بعدها لا يمكن تعريفهما "ككيانات تاريخيّة مرسومة بدقّة، وأنّ الثانية تأتي دومًا بعد الأولى. يلزم القول، على العكس، إنّ ما بعد الحداثيّ متضمّن سلفًا في الحداثيّ، بحيث إنّ الحداثة – الزمنيّة الحديثة – تحتوي في ذاتها إفراطًا في الاندفاع لتجاوز حالتها إلى حالة أخرى. وليس هذا التجاوز

---

١ – محمد سيبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، **ما بعد الحداثة**: الدار البيضاء: دار توبقال، ط١، ٢٠٠٧، ١/ ١٠

فقط ولكن انحلالها فيها... إنّ الحداثة تحمل في تكوينها وفي أحشائها وبدون توقّف ما بعد حداثتها."[١]

جوهر هذا القول أنّ ما بعد الحداثة متضمّنة في أحشاء الحداثة نفسها، وأنّ هذه الحركة الجديدة هي تجاوز لحالة الحداثة التي انبثقت منها.[٢] ولكن إذا نظرنا في إرهاصات ما بعد الحداثة وجوهرها، وطبيعة المرحلة التي أسهمت في تكوينها وظهورها، وجدناها مختلفة، في معطياتها عن تلك التي أسهمت في ظهور الحداثة. فقد سقطت الرؤيا التي تجعل الإنسان محور الوجود في الحداثة، وتوارت خلف رؤيا تنزع عن الإنسان قدسيّته، وتجعله مجرّد تكوين جسديّ، وشيئًا من أشياء الكون، من غير أن تكون له القيمة الكبرى. صار الواقع، بكلّ ما فيه من أشياء عارضة ومتغيّرة، هو الذي يحرّكه ويؤثّر فيه. ونحن هنا نختلف مع ليوتار في نفيه أن تكون حركة ما بعد الحداثة "عصرًا جديدًا"، بل هي، بنظره، "إعادة كتابة بعض السمات التي طالبت بها الحداثة، أوّلًا زعمها في تأسيس شرعيّتها على مشروع تحرير الإنسانيّة كلّها عبر العلم والتقنيّة. لكنّ إعادة الكتابة هذه... في حال اشتغال، منذ زمن بعيد، في الحداثة نفسها."[٣] والمقصود بإعادة الكتابة، عند ليوتار، هو تلك الأسئلة التي نتجت عن دخول

---

١ – جان فرنسوا ليوتار، **في معنى ما بعد الحداثة**، تعريب: السعيد لبيب، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠١٦، ص ٧١

٢ – Nicole Van Enis, **Le postmodernisme**, p. 2. وهي، كما تقول الباحثة، نابعة من التغيّرات في الأطر الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة.

٣ – جان فرنسوا ليوتار، **في معنى ما بعد الحداثة**، ص ٨٩

التقنيّات الجديدة إلى الإنتاج، ونشر المنتجات الثقافيّة التي حوّلت ما ندعوه "ثقافة" إلى صناعة (صناعة الثقافة).[1]

لكنّ المشروع الجديد ليس إعادة كتابة لبعض سمات الحداثة في مشروع تحرير الإنسان عبر العلم والتقنيّة، لأنّها فتّتت الإنسان، واعتبرته مجموعة من المكوّنات المادّيّة والعضويّة التي لا تشكل محورًا في الكون، ولا هي في أساسه، فما عاد هذا الإنسان سيّدًا فيه، بل يتحرّك، كأيّ شيء آخر فيه، من خلال مجريات الأحداث، بمعنى أنّ هذه المكوّنات التي يتشكّل منها الإنسان ليست فاعلة بالمعنى الذي قالت به الحداثة، بمقدار ما أنّها منفعلة. وهذه هي النقطة التي تشكّل جوهر الاختلاف بين المشروعين.

ومحمد أركون، بدوره، يرى أنّ ما بعد الحداثة استمرار لما قبلها. يقول:

> "ما بعد الحداثة هو استمراريّة للحداثة. من الأفضل أن نقول مع الفيلسوف الألمانيّ هابرماس بأنّ "الحداثة مشروع لم يكتمل". لا يزال هناك عمل كثير ينتظرنا لكي نكمل مشروع الحداثة."[2]

ونحن لسنا من هذا الرأي أيضًا للأسباب التي ذكرنا قبل قليل؛ فالحداثة أشرفت على نهاية مشروعها، عندما انتهى طموحها إلى تشظٍّ، وأسقطه عصر جديد بدأ يطرح علامات استفهام كثيرة على هذا المشروع، وسقفه الميتافيزيقيّ الجديد الذي حل محلّ سابقه، وفي مركزه الإنسان.

---

[1] – راجع: المرجع نفسه، ص ٨٩ – ٩٠

[2] – محمد سبيلا، وعبد السلام بنعبد العالي، **ما بعد الحداثة**، ١/ ٤٨

ومن الآراء المناقضة لما سبق، نجد الطيب تيزيني يقول:

"ما بعد الحداثة تبشر بعصر أو بعصور متغيّرة ومختلفة اختلافًا كلّيًّا عن العصور السابقة، وهذا التغاير والاختلاف يكتسب طابعًا سوسيو – ثقافيًّا واقتصاديًّا، حيث يعني... ظهور مجتمعات ما بعد صناعيّة، أو ما بعد الرأسماليّة التقليديّة، أي الصناعيّة."[١]

وهذا الرأي أقرب إلى الوقائع الجديدة التي طبعت عصور ما بعد الحداثة، وخصوصًا بعد انهيار المشروع الشيوعيّ، وانفجار الاتحاد السوفياتيّ.

كذلك، نجد أ. ليمان A. Leman يرى أنّ ما بعد الحداثة هي بمنزلة ردّ فعلنا أو استجابتنا الأخلاقيّة والفكريّة والجماليّة لنهاية الحداثة.[٢] فهو يعتبرها عصرًا جديدًا.

ويبدو أنّ بعضهم يعتبر مزاج ما بعد الحداثة يترسخ في ستينيّات القرن العشرين، إذ يعتبر ب. ووه B. Woo أنّ هذا المزاج الجديد قد بدأ يتشكّل مع تغيّرات ظهرت في المجتمعات الغربيّة، رافقتها تغيّرات في التعبير الفنّيّ والأدبيّ. وتمثّلت الأولى في ظهور مرحلة ما بعد التصنيع، وهيمنة التكنولوجيا (الجديدة)، والميل إلى الاستهلاك، والإعلانات، والديمقراطيّة، وانتشار المتعلّمين، وتكنولوجيا المعلومات، ووسائل الاتّصال المتطوّرة، وظهور سياسات جديدة ترتبط بالهويّة (العرق والهويّة الجنسيّة). أمّا التغييرات التي عرفها التعبير الفنّيّ

---

١ - المرجع نفسه، ١/ ٧٤

٢ - المرجع نفسه، ٢/ ٣٩

والأدبيّ فكانت ظهور موسيقى الـ"بوب"، ورفض الحداثة في العمارة، وفي إنتاج نصوص أدبيّة تتأمّل ذاتها، وتجعل العمل الكتابيّ نفسه جزءًا من موضوع الكتابة؛ يصاحب هذا كلّه شكّ في العلم وقوّته وفي وظيفة التفكير المنطقيّة.(١)

تكشف هذه التغييرات عن مرحلة وذوق جديدين في العالم الغربيّ، كما تعكس تحوّلًا أساسيًّا فيه، قد يبدو، للوهلة الأولى، استمرارًا لمرحلة الحداثة، إلّا أنّه، إذا أمعنّا النظر فيه، يكشف عن اختلاف جوهريّ معها، حيث الأشياء تبدو غير متجانسة كما كانت عليه في مرحلة الحداثة؛ ذلك لأنّ معتقدات ما بعد الحداثة، كما يرى كريستوفر باتلر Christopher Butler، تحمل في معتقداتها ميلًا واضحًا نحو النسبيّة والتعدّديّة. وفي خضمّ ذلك، تقبل، من غير صعوبة، الوضعَ اليقينيّ الغربيّ، وهو أنّ هذا المجتمع قد سقطت فيه وجهات النظر التقليديّة.(٢) ويعني سقوط وجهات النظر هذه أنّ ثمّة أمرًا جديدًا بدأ يطفو على السطح، يقوم على اللاثبات، واللااكتمال، والتغيّر المستمرّ، بفعل ما طرأ من مستجدّات في المجتمع الغربيّ والفكر، وطريقة النظر إلى الأمور. فالموضوعيّة باتت غائبة، وكلّ ادّعاء لها أو لأيّ مطلق في المعرفة لا وجود له. والحدث والاختلاف هما سمة أساسيّة لما بعد الحداثة؛ فالحدث، كما يحدّده جان فرنسوا ليوتار هو "حادثة أو واقعة غير متوقّعة، تغيّر، بشكل دراميّ، طريقةَ رؤيتنا للعالم، وتثير التساؤل في جميع افتراضاتنا الإيديولوجيّة مع مرور

---

١ – المرجع نفسه، ٢/ ٤٧

٢ – كريستوفر باتلر، **ما بعد الحداثة**، تعريب: نيفن عبد الرؤوف، القاهرة: مؤسسة هنداوي، ط١، ٢٠١٦، ص ١٢٣

الزمن." والاختلاف عبارة "عن تضارب مصالح بين أطراف لا يمكن حلّها، غير أنّه يتعيّن الإقرار بها، وبأن تبقى قيد النظر في جميع الأوقات... وكلّ طرف يقطن ما يسميه ليوتار نظام تعبير مختلف، لا تتناسب أهدافه مع الآخر، وليس لأيّ منهما حقّ أخلاقيّ لكي يجعل الآخر متوافقًا مع رغباته."[١] نفهم من هذا الكلام أنّ طابع المصادفة يتحكّم بالوقائع، وكذلك الاختلاف هو الذي يسود هذه الوقائع.

وفي مجال آخر، يقول عبد الوهاب المسيري:

> "ثمّ ظهرت النظريّة النسبيّة ونظريّات عدم التحدّد و"الكوانتم"، التي تبيّن للإنسان أنّ الذات لا تدرك الواقع بشكل دقيق، وأنّ "الواقع" نفسه متغيّر، متحوّل، لا يمكن الوصول إليه. وهكذا تمّ ضرب الإنسان أنطولوجيًّا... وإبستمولوجيًّا... وتمّ تسديد ضربة قويّة لفكرة الواقع الموضوعيّ، والمطلقيّة المعرفيّة والأخلاقيّة، إذْ لا ثبات في الطبيعة أو المجتمع أو الذات الإنسانيّة، وإنّما هو تغيّر مستمرّ، وصراع دائم."[٢]

من هنا، تحمل ما بعد الحداثة صفتين أساسيّتين هما اللااستقرار، واللايقين. ومنهما تتفرّع الأمور الأخرى. ونتيجة لهما، نجدها توجّه ضربات قويّة إلى المركزيّة الفكريّة، على اعتبار أنّها سقف ميتافيزيقيّ مليء بالتناقضات

---

١ - ستيوارت سيم، **دليل ما بعد الحداثة**، ص ٢١. وقارن في هذا: جان فرنسوا ليوتار، **في معنى ما بعد الحداثة**، ص ٦٤

٢ - عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، **الحداثة وما بعدها**، ص ٢٠ – ٢١

التي تعمل على تفكيك نفسها. لهذا انبرى درّيدا Derrida يفكّك الفلسفة السابقة، ويعمل على تدمير المفاهيم السابقة، ومن بينها مفاهيم الحداثة.

وفي هذا المجال أيضًا ينقل المسيري عن سيرج لاتوش Serge Latouche قوله في تصوير الحداثة الغربيّة:

إنّها لا يمكن الحديث عنها "باعتبارها لحظة زمنيّة أو رقعة جغرافيّة، وإنّما هي آلة بدأ الإنسان في تشغيلها، ثمّ استمرّت في الدوران بقوّة الدفع الذاتيّة، ثمّ أخذت تتزايد سرعتها بقوّة تفوق طاقة الإنسان. وهي في دورانها تدوس بقوّة على الجميع، بما في ذلك الإنسان الغربيّ نفسه الذي بدأ في تحريكها وكان يحاول توظيفها لصالحه... في هذا الإطار... يشعر الإنسان بالعجز الكامل، فهو يتعامل مع عالم متشظٍّ، غير محدّد المعالم، مكوَّن من وحدات لا يربطها رابط."[١]

نفهم أنّ الإنسان، في عالم ما بعد الحداثة لم يعد هو محور الكون، ولا عاد بإمكانه السيطرة على العالم، لأنّ الأشياء فيه تفلت منه باستمرار، فهو قد حرّك الحياة الغربيّة من أجل أن يستخدمها لصالحه، ولكنّه اكتشف أنّها تفلت منه باستمرار، وتسحقه شيئًا فشيئًا. هذا هو مأزق الحداثة الأوّل بالتحديد، فقد رأى أنّ رؤيا العالم، خلال التنوير، لم تعد تناسبه، ولا هي ما يطمح إليه، فأحلّ مكانها رؤيا جديدة، حداثيّة، جعل نفسه مسيطرًا على الكون، ومركزًا له، ومرجعًا نهائيًّا، غير أنّ هذه الرؤيا أيضًا لم تلبث أن سقطت بدورها،

---

١ – المرجع نفسه، ص ٥١

وتكشّفت عن فراغات جعلتها تتآكل وتنهار، ليحلّ محلّها يقين بالفشل، إذ فشل في تحقيق ما كان يأمل أن يحقّقه، وانتبه إلى أنّ الكون من حوله يتّخذ شكلًا جديدًا، هو غير ما كان، فتكشّف يقينه السابق عن خيبة، وفهم أنّه لا يمكنه، بعدُ، أن يمتلك اليقين في عالم متحوّل باستمرار، متشظٍّ، لا ثبات فيه ولا مركز، على جميع المستويات.

وفي المسألة نفسها، يقول إيهاب حسن:

"تستند ما بعد الحداثة على المدّ التكنولوجيّ للوعي، وهو شكل من أشكال غنوصيّة القرن العشرين، يُسهم فيه الكمبيوتر وجميع وسائل إعلامنا المختلفة... والنتيجة هي وجهة نظر مفارقة تنظر إلى الوعي كما لو كان مجرّد معلومة، وتنظر إلى التاريخ كما لو كان مجرّد حدث... (و) تكشف...، في الوقت ذاته، عن تشتّت لغة الإنسان في كلّ مكان."[١]

يُظهر هذا الكلام ارتباط ما بعد الحداثة بالتقنيّة الجديدة والإعلام، وسقوط الوعي المكتمل (أي اليقين والحقيقة)، وانتهاء تسلسل التاريخ، ومركزيّة اللغة.

يمكننا أن نقول إنّ نهاية القرن العشرين قد ارتبطت بانهيار الإيديولوجيا عمومًا، ومعها انهارت الأسس العامّة للإنسانيّة الأوروبيّة، وصار العقل الغربيّ،

---

[١] – إيهاب حسن، **سؤال ما بعد الحداثة**، تعريب: بدر الدين مصطفى أحمد، الرباط: مؤمنون بلا حدود (قسم الفلسفة والعلوم الإنسانيّة)، ٢٠١٦، ص ١٩

بشكل عامّ، يعمل من غير أسس وركائز، فقد سقطت قدسيّة العقل، وصار نسبيًّا، منفتحًا على الشكّ بصورة مستمرّة، فخسر هدوءه، وأثّرت الأزمات المتلاحقة في مفهوم التقدّم، وفي فكرة التاريخ.[١]

لهذا السبب، نجد أحمد عبد الحليم عطية يقول في الذات الحديثة إنّها:

"من اختراع عصر الحداثة، وأيّ تركيز على "الذات" يفترض وجود فلسفة "إنسانيّة" عامّة، وهذا ما تعارضه الحركة. من جهة أخرى، فإنّ القول بوجود "ذات" يفترض بالضرورة وجود موضوع، وهو أيضًا ما ترفضه الحركة، إذ إنّ هذه الثنائيّة بين "الذات والموضوع" ربيبة التراث الميتافيزيقيّ والحداثة الغربيّة التي ينبغي تجاوزها."[٢]

فالفرق بين منظور الحداثة ومنظور ما بعدها واضح، وهو منبثق من رؤية سقوط الثنائيّات. فالحداثة كانت تعتبر، عمومًا، أنّ الثنائيّات موجودة، ولكنّها، في نهاية المطاف تتلاقى، وتتكامل، في حين أنّ ما بعد الحداثة تعترف بهذه الثنائيّات، ولكن ليس على أساس أنّها تتكامل، بل هي متعارضة باستمرار، ولا تدور حول مركز، لأنّ هذا المركز يجمعها حول وحدة متكاملة، وبما أنّها تبقى في تنافر مستمرّ، فمركزها لا وجود له.

أكّد إيهاب حسن على هذا الأمر، حين اعتبر أنّ ما بعد الحداثة هي أشبه بـ"ملازمة اللاتوجّه، وهو بهذا عيّن اتّجاهين أساسيّين مكوّنين في الحركة

---

١ – جاكلين روس، **مغامرة الفكر الأوروبيّ**، ص ٣٩٧

٢ – أحمد عبد الحليم عطية، **نيتشه وجذور ما بعد الحداثة**، ص ١٣٥

الجديدة: الأوّل مرتبط بالملازمة، والثاني باللاتوجّه. والاتجاهان متضادّان، لا يوصلان إلى أيّ تركيب. كلّ واحد يحتوي على تناقضاته، ويشير إلى عناصر الاتّجاه الآخر، ولكنّهما يعكسان الإفراط في التعدّد لا التكامل.[١]

ولا يمكن أن نقول إنّ إزاحة الإنسان عن مركزه وفقدانه قدسيّته السابقة هي مسألة "مزاج شخصيّ"، أو أزمة نفسيّة عارضة، بل هي معطًى حضاريّ متكامل، لأنّ الأنموذج الغالب على الحضارة الغربيّة هو الأنموذج المادّيّ، فهذه الحضارة صارت ترى أنّ المادّة هي الأصل المحرّك للكون، وأصله.[٢] ولكن لا يُنظَر إلى هذه المادّة على أنّها تتكامل في حركتها، كما نظرت إليها الرؤيا اليساريّة، بل مادّة تبقى في اندفاع أعمى، لا يستقرّ، يتحرّك ولكنّه لا يتمحور في حقيقة كبرى، ولا يتمركز حول نواة صلبة، بل هو يخضع للمصادفات والاحتمالات المتغيّرة. فالإنسانيّة تنتقل الآن (أو انتقلت)، إلى تفتّح مجتمع جديد، بوساطة عمليّة معقّدة، بفعل تأثير الثورة الصناعيّة التي قامت في السابق، والتطوّرات التقنيّة والاجتماعيّة المتسارعة التي حصلت بسببها، وكانت هي نواتها الأولى وبدايتها.[٣] ولكنّ ما بعد الحداثة، في حركتها، قد تجاوزت تلك الثورة الصناعيّة التي انبثقت منها، حتّى يمكننا أن نقول في مجتمعنا اليوم إنّه المجتمع "ما بعد الصناعيّ".

---

١ – محمد سيبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، **ما بعد الحداثة**، ١/ ١٨

٢ – عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص ١٦

٣ – السيد يسين، **الكونية الأصولية**، ١/ ٣٧

لقد تقوّض كلّ شيء ثابت ومتكامل في المنظور ما بعد الحداثيّ. سقط العقل، وانهارت الحقيقة، وتراجع مفهوم العلم الثابت الذي يدرس الأشياء دراسة موضوعيّة ثابتة، وحتّى المجتمع لم يعد مفهومًا متماسكًا، والناس فيه صاروا مجرد ذوات تتحرّك من غير سيطرة. يقول أليكس كالينيكوس Alex Callinicos:

"يرى دعاة ما بعد الحداثة أنّ العقل والحقيقة ليسا غير وهميّين. فالنظريّات العلميّة هي منظورات تعبّر عن مصالح اجتماعيّة خاصّة... والواقع نفسه لا يعدو أن يكون مجموعة غير منتظمة من الجزئيّات التي يهيمن عليها صراع لا ينتهي من أجل السلطة، يصوغ الطبيعة والمجتمع على حدّ سواء. والبشر، بوصفهم جزءًا من هذا الواقع، إنّما يفتقرون إلى أيّ تماسك أو سيطرة على أنفسهم."[١]

لهذا السبب نقول إنّ هذه الرؤيا الجديدة تنتزع الإنسان من مركز الكون، بانتزاع يقينه، وتفجّر العقل الذي يستوعب الوجود بشكل منطقيّ، وترى إلى الوجود قائمًا على اللامنطق. إنّها تنهي الهيمنة المعرفيّة للعلم،[٢] وينعكس هذا باستعمال لغة تتكسّر فيها ظلال المعنى، وتُوارِب.

يحاول أ. ليمان أن يوجز بعض أبرز الأفكار والنظريّات التي تهمّ هذه الحركة، وهي: الأصل المفترَض أو منشَأ أفكار يقينيّة وأصول موضوعيّة ثابتة،

---

١ – محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، **ما بعد الحداثة**، ٣/ ٦

٢ – المرجع نفسه، ٢/ ٦٠

ووحدة الموضوع وترابطه المنطقيّ... والطبيعة اليقينيّة للأمور وتلك المتجاوزة التي تساوي الأفكار والقيم ويتأسّس عليها الموضوع ويتوضّح من خلالها. إنّها نتيجة لنتاج ما هو غير يقينيّ، وعلاقات مكبوتة، أو قسريّة، تمثّل السلامة والاكتمال الخدّاع.[١] ويمكننا أن نمثّل هنا غيرَ اليقينيّ والاكتمال الخدّاع بما يسمّى، في مجتمعات اليوم، "الاقتصاد الفقّاعيّ" bubble economy، أو "الاقتصاد الطفيليّ" derivative economy الذي يعكس طبيعة نظام الفوضى الجديد، فهو اقتصاد مضاربات، قائم على تأمينات مصرفيّة غير واقعية، بمعنى أنّها لا يقابلها رأسمال حقيقيّ، وهذا يبعد الاستثمار الماليّ عن الاستثمار الحقيقيّ الاقتصاديّ. واللافت أنّ هذه الحركة الماليّة الهائلة هي مَنْ يقرّر مصير اقتصاد أمم بكاملها، من خلال تراجعه أو تطوّره! وبهذا الاقتصاد يزول مركز الاقتصادات لأنّه خاضع للاقتصاد الفقاعيّ، ولا يعود خاضعًا لفاعل معين، بل يصير الاقتصاد نفسه ضربًا من الفوضى.

لم يعد العلم عنصرًا من عناصر الثقافة، أو مجموعة أفكار، بل صار، كما يقول بعضهم، نتاجًا "لتركيبة كاملة من العلماء والمنظّمات العلميّة، ومصادر التمويل، وشبكات الاتّصال التي تدخل في صميم عمليّة إنتاج هذه الأفكار."[٢] يعني هذا أنّ العلم صار "صناعة" تنتجها شبكات الاتّصال التي تفرض على الناس حقائق تتغيّر بشكل مستمرّ، وعليه، لم تعد الحقيقة ثابتة، ولا عاد اليقين يمكن الركونُ إليه. إنّها حال مهتزّة ومتشظّية، بشكل مستمرّ.

---

١ - المرجع نفسه، ٢/ ٤٣

٢ - السيد يسين، **الكونية الأصولية**، ١/ ٤٩ – ٥٠

والعالم في هذا المنظور يخضع لنظام "لا مركز له، مكوّن من نُظُم صغيرة مغلقَة، يدور كلّ منها حول مركزه، وحول نفسه، ويأخذ شكل صور متجاورة لكلٍّ معناها المستقلّ، لا يربطها رابط، ولا توجد أيّة صلة بينها، ولا توجد علاقة سببيّة واضحة... وهذا كلّه يعني أنّه لا توجد طبيعة موضوعيّة ولا طبيعة بشريّة (ذاتيّة)... فهو عالم ذرّيّ متشظٍّ."[١]

أخيرًا، يمكننا، بناء على ما سبق أن ذكرنا، توصيف ما بعد الحداثة بأنّها رؤيا جديدة لا أفق لها، لا تؤمن بالوصول إلى حقيقة نهائيّة واحدة، ولا بما هو متسامٍ، لم تعد تؤمن بالإنسان نفسه كذاتٍ فرديّة في هذا الكون، بل صار جزءًا من منظومة متشظّية، وصار الكون عبارة عن عمليّات تفاعل مستمرّة، لا تهدأ، ولا تخضع لمنطق، بل لحالات الاحتمال التي تتحكّم بها، ولا تؤمن إلّا بالواقع، وتعتبر أنّ الإنسان لا يمكنه أن يعرف حقيقة مطلقة، ثابتة، بل تبقى مفاهيمه غير ثابتة، حتّى العلميّة منها، لأنّ المعطيات الصغيرة والعارضة من شأنها أن تحدث تغييرًا جوهريًّا، لهذا السبب لم يعد التاريخ سلسلة متعاقبة من الأحداث المترابطة، أو قصّة كبيرة، بل مجموعة من التفاصيل الصغيرة المتشظّية التي تظهر هنا وهناك، من غير تعاقب، ولا مركز.[٢]

---

١ – عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص ٨٥ – ٨٦

٢ – يقول عبد الوهاب المسيري: "يرى المادّيّون الجدد أنّ محاولة تجاوز الطبيعة ومحاولة الوصول إلى نقطة ثبات ما هي إلّا محاولة عبثيّة، وأنّ من الضروريّ الخضوع... للصيرورة والحتميّات المادّيّة. هذا الخضوع يعني إلغاء الحدود والكلّيّات والثوابت والسببيّة وأيّ شكل من أشكال الصلابة، وهو يعني أيضًا إنكار الأصل الإلهيّ، على أن يبقى الإنسان في قبضة الصيرورة، ويصبح مركز العالم كامنًا فيه... ومِن ثَمّ فهو ليس بمركز. وإلغاء المركز يعني إلغاء الثنائيّات... (و) سيادة النسبيّة بشكل مطلق." (المرجع نفسه، ص ٢٥ – ٢٦)

٤ – خاتمة: من خلال ما عرضنا، نفهم أنّ ما بعد الحداثة مشروع يحمل رؤيا جديدة، وأنّه منبثق من صلب الحداثة، ونتيجة لها. وهو نتيجة لما استجدّ في المجتمع الغربيّ بعد الحرب العالميّة الثانية خصوصًا، من تطوّر للمجتمع الاستهلاكيّ، ولوسائل الإعلام، وللمعطيات المعرفيّة الجديدة، ولشبكة المعلومات الهائلة التي تَوَزَّعَها العالمُ كلّه، ونموّ مخزونها بشكل سريع وواسع. إنّه ابن الرأسماليّة الجديدة التي اعتبرها بعضهم نهاية التاريخ، ومعه انتهى التاريخ بمفهومه الخطّيّ القديم، وتحوّل إلى مشروع متحوّل، تكتبه التفاصيل الصغيرة الطارئة، وزال الإنسان الذي علّت سقفَه الحداثةُ من قبل. كما أنّه مشروع اللغة التي انفجرت من داخل، ولم يعد المعنى فيها ثابتًا، ولا عادت تؤسّس لمركزيّة العقل. وكلّ هذا سنتناوله في الفصول اللاحقة.

الفصل الثاني:

العولمة والنظام العالميّ الجديد/ مجتمع الاستهلاك والسلعة

١ – مقدّمة: كانت محاولات بناء نظام عالميّ جديد قد استُهلَّت بعيد الحرب العالميّة الأولى، بسبب ثلاث هزّات كبرى في السياسة الدوليّة، دفعت القوى الكبرى إلى محاولة وضع ترتيبات مؤسّسيّة جديدة؛ أولى تلك المحاولات تجلّت في مبادئ الرئيس الأميركي وودرو ولسن Woodrow Wilson، في أعقاب الحرب العالميّة الأولى، وثانيها كانت في الجهود التي بُذلت قبيل انتهاء الحرب العالميّة الثانية لخلق "النظام الدستوريّ" الجديد الذي استمرّ حتّى العام ١٩٨٩، وسقوط جدار برلين، وثالثها في نوايا الرئيس جورج بوش الأب George H. W. Bush لوضع نظام عالميّ جديد، يختلف عن سابقه، ويكون مناسبًا للأوضاع المستجدَّة في العالم.(١)

غير أنّ النظام العالميّ الجديد الذي أُرسي، مرتبطًا بالعولمة، وبالاتّحاد الأوروبي الجديد، وبالأوضاع الاجتماعيّة العالميّة، وبانتشار أنظمة المعلوماتيّة، وكمّيّة المعلومات الهائلة، والثورة السيبرنطيقيّة، وتوسّع الاستهلاك، ورؤوس الأموال الجديدة، وغير هذا، كان له دوره الكبير في مشروع ما بعد الحداثة، كما سنرى.

---

١ – توماس فوجلي وآخرون، **مستقبل النظام العالمي الجديد**، تعريب: عاطف معتمد وعزت ريان، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠١١، ص ٦٥

٢ – العولمة والنظام العالميّ الجديد:

أ – العولمة وعلاقتها بالنظام العالميّ الجديد: رأى بعضهم أنّ المصطلح "العولمة" قد بدأ استعماله في سبعينيّات القرن العشرين، وذلك مع مارشال مكلوهان Marshall McLuhan وزبيغنيو بريزنسكي Zbigniew Brizeziński الذي كان مستشار الأمن القوميّ للرئيس الأميركي جيمي كارتر، إذ أوضح هذان الكاتبان "الاتّجاه الذي بدأ يفرض نفسه آنذاك على صعيد العلاقات الدوليّة بالتأثير المتبادل بين مختلف الدول. ومع بدايات عقد التسعينيّات، وانهيار الاتحاد السوفياتيّ، بدأ الحديث... عن بروز نظام عالميّ جديد، ليواكب التغييرات الجذريّة في مستوى معدّلات القوّة العالميّة."[١] وفي الحقيقة، إنّ عجز الناس عن التحكّم في القرارات والمعلومات، متى دخلت في عمليّة الاتّصال وشبكاته، جعل هذه الظاهرة تبدو كأنّها قضاء لا مردّ له.[٢] ويرى بعضهم أنّها "أيديولوجيّة الليبراليّة الجديدة"،[٣] مطبوعة بسمتين بارزتين هما النظام والفوضى.[٤] والعولمة، من غير شكّ، هي سلسلة من الظواهر الاقتصاديّة، تحرّر الأسواق وتُخَصْخِص الأصول، وتترك المجال لانتشار التكنولوجيا ووسائل الاتّصال، ويظهر فيها تكامل الأسواق العابرة للحدود، وليبراليّة الفكر؛ وتبدو كأنها ثورة اجتماعيّة تقنيّة، تدفع العالم إلى الانتقال من

---

١ – محمد عبد القادر حاتم، **العولمة ما لها وما عليها**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥، ص ١٥

٢ – عبد الحبيب الجنحاني، **العولمة والفكر العربي المعاصر**، بيروت: دار الشروق، ط١، ٢٠٠٢، ص ٢٣

٣ – المرجع نفسه، ص ٢٤

٤ – المرجع نفسه، ص ٢٥

الرأسماليّة الصناعيّة إلى العلاقات الاقتصاديّة ما بعد المرحلة الصناعيّة، متوجّهة نحو سوق عالميّة واحدة، معتمدة في تواصلها على وسائل الاتّصال المشتركة التي توجّهها الدول الكبرى، والعلاقات المتزايدة التي تترك تأثيراتها في السلوك.[١] وغالبًا ما يتمّ ربط هذه الظاهرة بالنظام العالميّ الجديد؛[٢] وهذا بديهيّ، لأنّها تربط بشكل ضيّق بتوسّع الأسواق، وانفتاحها على بعضها، ما يجعل التأثير العالميّ المتبادل، وتأثير الدول الكبرى المصنِّعَة والباحثة عن الأسواق في خارجها، أمرًا محتومًا. لهذا ليس من الغريب أن يقول بعضهم إنّها تدلّ على جميع المستجدّات الطارئة على العالم، والتي تسعى إلى دمج سكّانه في مجتمع واحد، عن قصدٍ أو غير قصد،[٣] لذا جعلت هذه الظاهرة الكلام على الحدود بلا معنى.[٤]

وفي هذا الإطار، لا بدّ من اعتبار انفجار المعلوماتيّة، وظهور الحواسيب الصغيرة (laptop) في سبعينيّات القرن العشرين، والشبكات العنكبوتيّة الجامعة (الإنترنيت: محرّك "غوغل" Google مثلًا)، وقيام خدمات معلوماتيّة عبر وسائل الاتّصال عن بعد، كلّ هذا يصبّ في مصلحة تبادل المعلومات، فيُسقط الفواصل الزمنيّة التي يحتاج إليها انتقالُها من مكان إلى آخر. هذه الوسائل الحديثة تسهم في حصول انقطاع بين ما قبل وما بعد.[٥] ولا بدّ هنا من أن

---

١ – محمد عبد القادر حاتم، **العولمة ما لها وما عليها**، ص ١٥

٢ – المرجع نفسه، ص ١٧

٣ – المرجع نفسه، ص ١٨

٤ – المرجع نفسه، ص ١٩

٥ – جاكلين روس، **مغامرة الفكر الأوروبي**، ص ٤٠١

نشير إلى أنّ تقدّم المعلوماتيّة والتلفزيون قد أسهما في خلق إنسانيّة تشكّل مظهرَ تواصل. فالجنس البشريّ بكامله صار يحدّد ما يريد، بطريقة جديدة، من خلال العلاقات المتوسّعة وشبكات التواصل المذكورة؛ وعند اقتراب القرن الحادي والعشرين، "أصبح تحديد الإنسانيّة على أنّها تواصل، ونسيج علاقات بين الكواكب، مفهومًا أساسيًّا ضروريًّا لكلّ تحليل."[١]

ولا بدّ لنا من ربط العولمة باستكمال الثورة الصناعيّة التي قامت في أوروبا، خصوصًا في القرن التاسع عشر، وفي هذا الصدد، يقول جيرار ليكلرك Gérard Leclerc إن العالميّة:

> "تطال مجمل مجالات الإنتاج والاستهلاك. انحصرت العبارة أوّلًا في الثروات الصناعيّة، إلّا أنّها سرعان ما تضمّنت ما يطال المعلومات والاتّصالات. استُكمِلت الثورة الصناعيّة مع بداية القرن التاسع عشر بالثورة المعلوماتيّة عند نهاية القرن العشرين. أدّت الأولى إلى انفتاح سياسيّ للحدود، وإلى دخول الحضارات الكبرى محور الغرب... أمّا الثورة الثانية، فقد أدّت لانفجار (كذا) الحواجز الأخيرة الطبيعيّة أو التاريخيّة التي ابتناها البشر...[٢]

ويتابع هذا الباحث قائلًا:

> "تتعلّق العولمة... بحركة انتقال البضائع. إنّها تشير إلى الانتقال من "اقتصاديّات – العالم" إلى السوق العالميّ:

---

١ – المرجع نفسه، ص ٤٠٢

٢ – جيرار ليكلرك، **العولمة الثقافية**، تعريب: جورج كتورة، بيروت: دار الكتاب الجديد، ٢٠٠٤، ص ٤٦٩

التدفّق الحرّ للخيرات ولرؤوس الأموال... وهي تتضمّن... حركة انتقال الأفكار بسلّم وبوتيرة لم يسبق أن صادفناها مسبقًا. والأفكار هي ما نقصده بالمعلومات والأخبار."[١]

نفهم من هذا أنّ العولمة فتحت الحدود بفعل انتشار وسائل الاتّصال خصوصًا، وهي مبنيّة على توسّع السوق التجاريّة وانفتاحها. ولكن لا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذا النشاط الاقتصاديّ تتحكّم به خصوصًا أكثر مناطق العالم تقدّمًا (الولايات المتّحدة الأميركيّة، أوروبا الغربيّة، اليابان، واليوم انضمّت إليها الصين)، وهي التي تقوم بتكوين الثروة، في حين أنّ البلدان الأخرى مستبعَدَة من هذا التكوين، كما أنّ الدول الثريّة، ولا سيّما الدول الصناعيّة السبع، هي التي تدير الاقتصاد العالميّ.[٢] ويعني هذا أنّ ثروات العالم موزّعة على عدد ضئيل من الدول، وأنّ هذه الدول تعتبر البلدان الأخرى سوقًا استهلاكيّة لها، تتحكّم بها من خلال هذا الأمر. بل أكثر، فإنّ الدول الكبرى الثريّة تفيد من القوانين الدوليّة في تنفيذ سياساتها، بمعنى أنّها تحرك تلك القوانين بما يناسب سياساتها ومصالحها، وخصوصًا الولايات المتّحدة بعد انهيار الاتحاد السوفياتي السابق. بهذا يمكن أن يكون النظام العالميّ الجديد صورة متجدّدة من صور الهيمنة، يدفع إلى مزيد من التبعيّة والإخضاع السياسيّ والعسكريّ لتوجيهات الولايات المتّحدة.[٣]

---

١ – المرجع نفسه، ص ٤٧٠

٢ – محمد عبد القادر حاتم، **العولمة ما لها وما عليها**، ص ٢٦٦ – ٢٦٧

٣ – السيد يسين، **الكونية الأصولية وما بعد الحداثة**، ١/ ٥٩

لقد حتّمت العولمة نظامًا عالميّا جديدًا، كما ذكرنا قبل قليل. والواقع أنّ قدرة أوروبا ماديًّا ونفسيًّا على ترتيب العالم، قد زالت مع نهاية الحرب العالميّة الثانية، بسبب الحربين العالميّتين. كما واجهت الدول الأوروبيّة الغربيّة، بعد الحرب العالميّة الثانية، تغيّرا في مفهوم الجغرافيا السياسيّة، تحدّى شعورَها بهويّتها التاريخيّة.[١] فبعد سقوط جدار برلين، عام ١٩٨٩، توحّدت ألمانيا، وترسّخت بهذا الديمقراطيّة الليبراليّة، والتزمت برؤيا الوحدة الأوروبيّة، كمشروع للقيم العامّة وللتنمية المشتركة. ومع تغيّر طبيعة النظام الأوروبيّ الجيوسياسيّة، سقطت مفاهيم التوازن السابقة، ليحلّ محلها نشر المثل المشتركة التي هي مثل ليبراليّة رأسماليّة بشكل عامّ.[٢]

لكنّ العولمة، على الرغم من مظهرها الإيجابيّ، لها أهداف شديدة السلبيّة في العالم. وفي هذا الصدد ينقل نعوم تشومسكي Nouam Chomski عن مراسل شبكة بي بي إس الأميركيّة أنّ:

> "صندوق النقد الدوليّ، والبنك الدوليّ، ومجموعة الدول الصناعيّة السبع، ومنظّمة الجات، وغيرها من المؤسّسات التي تعمل لصالح الشركات العابرة للقوميّات، فضلًا عن البنوك وشركات الاستثمار العالميّة، هي بمثابة

---

١ – هنري كيسنجر، **النظام العالمي**، تعريب: أشرف راضي، القاهرة: دار كنوز، ط١، ٢٠١٥، ص ٨٧

٢ – المرجع نفسه، ص ٨٨

"الحكومة التي تسيّر العالم فعليًّا"، وذلك في زمن يصلح تسميته بـ"عصر الأمبرياليّة الجديدة". "[١]

ويذكر تشومسكي أنّ هذه "الحكومة السرّيّة" تترك للحكومات مهامّ تافهة في بلادها، كضبط الأمن، وتتبع أشكالًا خفيّة في إدارة العالم، لتسيطر عليه، تحت شعار نشر الديمقراطيّة، ساعية إلى فرض عقيدتها الاقتصاديّة على المجتمع الدوليّ.[٢] ويصف تشومسكي هذه الشركات بأنّها "مؤسّسات دكتاتوريّة في بنيتها الداخليّة، ويصعب حصرها، وذات نزعة مطلقة، وسلطة لا حدود لها."[٣]

كما أنّ هذه الشركات العابرة للقارات، وهي شركات ذات إدارة مُغفَلَة، تسيطر على ثلث أصول الإنتاج في القطاع الخاصّ في العالم. والأخطر أنّ ١% من هذه الشركات يملك أكثر من ٥٠% من أسهم الاستثمار الأجنبيّ المباشر وأصول المؤسسات.[٤] هكذا صار النظام العالميّ الجديد يُديره الأغنياء ومن أجل الأغنياء، وهو أشبه بسوق تقليديّة، تعكس "ميركانتيليّة الشركات" الهائلة.[٥]

---

[١] – نعوم تشومسكي، **النظام العالمي القديم والجديد**، تعريب: عاطف معتمد عبد الحميد، القاهرة: شركة نهضة مصر، ط١، ٢٠٠٧، ص ٢٦٣

[٢] – المرجع نفسه، ص ٢٦٤

[٣] – المرجع نفسه، ص ٢٦٥

[٤] – المرجع نفسه، ص ٢٦٧

[٥] – المرجع نفسه، ص ٢٧٣

ويتلاقى فريدريك جيمسون Frederic Jameson مع هذا الرأي، مع تركيز أكبر على التسلّط الأميركيّ، فهو يقول:

"يشير مصطلح العولمة، دون خجل، إلى إيديولوجيّة السوق التي يفرضها صندوق النقد الدوليّ (IMF) والبنك الدوليّ، والدول الصناعيّة السبع الكبرى متوّجة بالجات (Gatt). وهذا المصطلح يعني سوقًا عالميّا كسبت فيه الولايات المتّحدة الحرب الباردة، فأصبحت القائد الأخلاقيّ الذي يحدّد ليس فقط معيار التجارة الحرّة، ولكن أيضًا حقوق الإنسان؛ وبهذا المعنى نجد أنّ الذي ساد العالم وأصبح عولميًّا هو رأسماليّة النمط الأميركيّ، ومفهومها الضمنيّ لرؤيتها العالميّة."[١]

وهنا لابدّ لنا من التوقّف عند ما أفرزته التكنولوجيا في حياة البشر مع نهاية الحرب العالميّة الثانية، أو قبلها بقليل. فقد اعتبر بعضهم أنّ العلم والتكنولوجيا يحكمان عصرنا، ويؤمّنان رفاهيّة غير مسبوقة للإنسان. غير أنّهما أنتجا أسلحة يمكنها أن تدمّر البشريّة إذا أُطلقت من عقالها. كما أنّ وسائل التواصل صارت تسمح بالاتّصال المباشر بين الناس والمؤسّسات في أيّ مكان من الأرض، وسمحت بتخزين كمّيّة هائلة من المعلومات، وباستخراجها بضغطة زر.[٢]

---

١ – فريدريك جيمسون وماساو ميوشي، **ثقافات العولمة**، تعريب: ليلى الجبالي، القاهرة: المجلس الأعلى للترجمة، ط١، ٢٠٠٤، ص ٢٢١

٢ – هنري كيسنجر، **النظام العالمي**، ص ٢٢٥

كذلك تحدّ الأجهزة الرقميّة التي ترتبط بشبكات التواصل من التناقضات الاجتماعيّة السياسيّة، وتسهم في ربط المناطق المفكّكة، لتنتهي إلى نظام عالميّ أكثر انسجامًا. بَيْدَ أنّ سلبيتها هي في كونها توسّع كثيرًا اتّصال الأنساق المتصارعة والمتضاربة.(١)

الملاحَظ أنّ هذا النظام العالميّ الجديد قد أسهم في إعادة توزيع القوى العالميّة، بشكل يتناسب مع الحضارة والمستجدّات الحضاريّة الجديدة، ومع المعطيات التكنولوجيّة لكلّ قوّة. وبعد انهيار الاتحاد السوفياتيّ، أي في مستهلّ تسعينيّات القرن العشرين، أعيدت هيكلة هذا النظام، بشكل يناسب طبيعة قوى البلدان التي تتوزّع السيطرةَ في الغرب.

ب – ملاحظات في العولمة والنظام العالميّ الجديد: من البديهيّ أن ترتبط ما بعد الحداثة بالعولمة، لما في مشروعهما من نقاط مشتركة. فالعولمة، مع أنّها وحّدت الاقتصاد، حوّلت الإنسان إلى سلعة صغيرة في سوق التجارة الكبيرة، ونظرت إليه كمسألة استهلاك للسلع، لا ككائن هو مركز الكون؛ كما أعطت الأهمّيّة كلّها للمال الذي يتحكّم بالأسواق (رؤوس الأموال الكبيرة، الشركات الكبرى التي تسيطر على الإنتاج، القوى السياسيّة العظمى التي توجّه التجارة من خلال السياسة، إلخ...)، واللافت أنّها ثبّتت طابع المُغْفَل، وهو يتناسب مع تهميش الإنسان. فلم تعد الشركات الكبرى والعابرة للقارات مرتبطة بشخص واحد، بل يديرها مجلس إدارة مُغْفَل، من الممكن أن يتغيّر في أيّة لحظة. كما أنّ الطابع النيتشويّ بات ظاهرًا في هذه المرحلة، فالسيطرة للقوّة

---

١ – المرجع نفسه، ص ٢٤٤

التي صارت متجسّدة بسلطة المال، ورؤوس الأموال الضخمة الممسِكة بالأسواق، وصار الإنسان الفرد يتحلّل في الجماعة التي تتحرّك بفعل خارجيّ، كما تحرّكها الأحداث العارضة، وتؤثّر فيها.

من جهة أخرى، وعلى الرغم من مظهر العولمة الجامع، فقد مكّنت لغات الاستعمار السابق، ولا سيّما الإنكليزيّة، من أن تصير "هي اللغات المنطوقة في المناطق البعيدة من وطنها الأصليّ. وبالتالي يتحقّق حلم التفكيك بين اللغة والأقاليم."(١) وفي هذا المجال، يركّز هانتينغتون Huntington على أثر العولمة التفكيكيّ داخل الأمم، يقول:

> "إنّ ما تحاوله مرحلة العولمة هو تشريع قانون لتفكيك الازدواجيّة والرباط الطبيعيّ بين اللغات والأمم، وبين اللغات الوطنيّة وذاكرتها، وبينها وبين آدابها؛ وبالتالي تخلق العولمة الظرفَ الذي يقنّن توطين اللغات لكي تتمزّق الثقافة الوطنيّة."(٢)

لهذا السبب، يمكن أن نقول إنّ رؤيا ما بعد الحداثة هي رؤيا ذات جوهر تفكيكيّ، انسحبت على كلّ شيء، وأفقدت التاريخَ والفلسفة تواصلهما ومنطقهما المتماسك، وكذلك الإنسان. وفي هذا المجال، يرى عبد الوهاب المسيري أنّ إيديولوجيا النظام العالميّ الجديد هو التفكيكيّة، لأنّه يحاول أن يجعلنا ننسى هويّتنا، وخصوصيّتنا، وتراثنا، وذاكرتنا التاريخيّة التي يلاشيها

---

١ – فريدريك جيمسون وماساو ميوشي، **ثقافات العولمة**، ص ٥١

٢ – المرجع نفسه، ص ٥٣

تمامًا، فيتمكّن من فتح الحدود لرأسماله، وأدواته، ومخابراته، وإعلامه.(١) وما بعد الحداثة هي نفسها إيديولوجيّة النظام العالميّ الجديد التي ترتبط تمامًا بإيديولوجيا نهاية التاريخ.(٢) لقد ألغى رأس المال كلّ الخصوصيّات، واسقط الذات المتماسكة التي يلتحم فيها التاريخ والذاتيّة والعمق، وصارت القيمة التبادليّة العامّة هي القيمة الأصليّة للأشياء.(٣)

٣ – المجتمع والاستهلاك: يعتبر جان فرنسوا ليوتار أنّ الواقعيّة الجديدة التي نعيش فيها، أي واقعيّة ما بعد الحربين العالميّتين، هي واقعيّة المال. ففي ظلّ غياب المعايير الجماليّة، يكون ممكنًا ومفيدًا أن تقاسَ قيمة الأعمال بالعائدات التي نجنيها منها. وهذه الواقعيّة تناسب جميع الميول، كما يناسب رأس المال جميع "الحاجات"، بشرط أن تكون للميول والحاجات قدرة شرائيّة.(٤)

مع العولمة، تحوّل المجتمع الغربيّ إلى مجتمع استهلاكيّ، وحوّل معه المجتمعات الأخرى إلى مجتمعات لتصريف إنتاجه، حيث لا قيمة للفرد سوى في كونه عنصرًا للاستهلاك، ولا أهمّيّة لغير السوق التي يسيطر عليها وعلى سلعها رأسُ المال، ويديرها الإعلام. بهذا صارت الحياة، في مشروع ما بعد الحداثة، تخضع تمامًا لسيطرة رأس المال. وأوصلت الرأسماليّة الجديدة، كما سنرى، إلى موت الحياة والإنسان، بسبب استخدامها التكنولوجيا البيئيّة بشكل

---

١ – عبد الوهاب المسيري، وفتحي التريكي، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص ١٣١

٢ – المرجع نفسه، ص ١٥٩

٣ – المرجع نفسه، ص ١٧٣

٤ – جان فرنسوا ليوتار، **في معنى ما بعد الحداثة**، ص ٤٩

مستمرّ، ومن غير تمييز؛ كما دمّرت هذه الحضارةُ الجديدةُ ما بعد الحديثة كلَّ طابع إنسانيّ، وجعلت البشر في خدمة المال وحسب، من أجل توسيع رأس مال الدول الثريّة، أو كبار الأثرياء، فقامت التكنولوجيا محلّ العمالة البشريّة، وعمل الإعلام على ترسيخ فكرة الاستهلاك، لأنّه يوجّهه، ويسيّر طبيعته وفق حاجات الأسواق والمنتِجين. فالشركات الكبرى التهمت الصغرى، وجعلتها تابعة لها، بشكل أو بآخر، والدول الكبرى سيطرت على الدول الصغرى الأضعف، وحوّلتها إلى سوق لتصريف منتجاتها، وبالتالي جعلتها مرتَهَنَة لها من خلال حاجاتها الاستهلاكيّة، فلا حاجة، بعد لاحتلالها. والدول الشرقيّة صارت اليوم أمام استعمار من نوع جديد: فعوضًا من البعثات، صارت هذه الشعوب "هدفًا لصيغة الامبرياليّة الأميركيّة، وهي النصّ البديل لصيغة الاستعمار السابق."[1] وهذا الاستهلاك ما بعد الحداثيّ عابر وإشاريّ، بمعنى أنّه لا يتشخصن، وتقوده وسائل الإعلام إلى الأهداف التي تريد أن يصل إليها، فيكون الفرد فيه عنصرًا منفعلًا، لا فاعلًا، ويكون مسيَّرًا بكلّ ما في الكلمة من معنًى، ويغدو مجرّدَ عامل لتصريف الإنتاج واستخدامه، وحاجةً من حاجات السوق، يُنظَر إليه كقيمة تصريفيّة، لا كقيمة إنسانيّة. بهذا المعنى، يبلغ موته. لهذا السبب عُدَّ الاستهلاك عنصرًا أساسيًّا في دراسة علماءِ اجتماعِ ما بعد الحداثة.

من جهة أخرى، يخضع المجتمع الاستهلاكيّ للذّة. فالاستهلاك يقدّم للمستهلك لذّتَه التي يبحث عنها، ومنطق اللذة نفسه بات متحكّمًا بحياة

---

[1] – فريدريك جيمسون وماساو ميوشي، **ثقافات العولمة**، ص ٤٨

المجتمعات الغربيّة، وهو ينمّ عن أنانيّة مفرطة، لأنّ الباحث عنها لا يكترث لأيّ عنصر أخلاقيّ أو قِيَميّ قد يُعيق وصوله إليها. لقد اقترن الواقع بها في مجتمع ما بعد الحداثة، ونجحت الرأسماليّة الجديدة في استعمال اللذة لصالحها، لتخلق عالمًا فوق – واقعيّ هو عالم الاستهلاك.(١) وتسيّر الانتقائيّةُ هذه النزعة الاستهلاكيّة المرتبطة باللذّة، ولو كانت محدودة، لكون الإعلام هو الذي يحرّك المنتَجَ، ويحثّ على استعماله، ويروّج له، ثمّ يختاره المستهلك من بين منتجات أخرى. وفي مسألة الانتقائيّة يقول بيتر بروكر Peter Brooker:

> "عندما تكون القوّة لرأس المال، لا لحزب من الأحزاب، فإنّ الحلّ "وراء الإبداعيّ" أو "بعد الحديث"... يكون أفضل تكيّفًا من الحلّ "ضد الحديث"... فالانتقائيّة هي الدرجة صفر من الثقافة... العامّة... فيتحوّل العصر إلى عصر للتراخي. إلّا أنّ واقعيّة "السوق" هي، في الحقيقة، واقعيّة المال. ففي غيبة المعايير الجماليّة، يظلّ من الممكن والمفيد أن يتمّ تقويم الأعمال الفنّيّة حسب ما تحقّقه من أرباح."(٢)

يدلّ هذا الكلام على أنّ النفعيّة (وبالتالي اللذة) هي المبدأ الذي يتحكّم بالانتقائيّة، فالمستهلك ينتقي، من بين السلع المعروضة، ما يؤمّن له اللذة، بعيدًا من جماليّة ما يختاره، لأنّ "الربح" هو العنصر الأساسيّ في هذه المسألة. هذه

---

١ – محمد سيبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، **ما بعد الحداثة**، ١/ ١٥

٢ – بيتر بروكر، **الحداثة وما بعد الحداثة**، تعريب: عبد الوهاب علوب، أبو ظبي: منشورات المجمع الثقافي، ط١، ١٩٩٥، ص ٢٢٩

هي "واقعيّة" السوق التي يتكلّم عليها. إنّها واقعيّة نفْعيّة بامتياز، لا تقيم وزنًا لغير ما يؤمّن كسبًا مادّيًّا، وبأيّة طريقة ممكنة، فالسمات الشكليّة الأبرز في ما بعد الحداثة تعبّر كثيرًا عن منطق النظام الاجتماعيّ الذي تتحرّك في داخله.(١)

في ظلّ هذا النظام العالميّ الجديد والعولمة، صار مفهوم الاقتصاد لا يراعي سوى النفعيّة، مُسقِطًا أيّ نظام أخلاقيّ أو حدود. يقول عبد الوهاب المسيري إنّ مجتمع اليوم يركز على:

> "اكتشاف أنجع السبل لتوظيف الوسائل (أيّ وسائل) في خدمة الغايات (أيّ غايات)؛ أي أنّه ترشيد ينصرف إلى الإجراءات، ولا يهتمّ بالغايات. ففي إطار اقتصاديّات السوق الحرّ، أصبحت القضيّة هي كيف يمكن تحقيق أعلى مقولات الأرباح، بغضّ النظر عن نوعيّة المنتَج... أي أنّ الاقتصاد انفصل عن الإنسان، وأصبح هدفًا في حدّ ذاته. وقد حدث الشيء نفسه في مجالات أخرى للنشاط الإنسانيّ... حيث أصبح كلُّ نشاط مرجعيّته ذاتُه... وهذا يعني انفصاله عن الواقع الإنسانيّ المركَّب."(٢)

نفهم من هذا الكلام أنّ الواقع الإنسانيّ لا تعود له قيمة إلّا بمقدار ما يفيد في تغذية الاقتصاد، أي أنّ الإنسانيّة نفسها تسقط قيمتها أمام قيمة المنفعة، وهذه المنفعة ترتبط باللذة، لأنّها تروي لذّة الفرد، بالطريقة التي تكلّمنا عليها قبل قليل. فالعلاقات بين البشر تصير علاقات بين أشياء، وقيمة من

---

١ – المرجع نفسه، ص ٢٧٩

٢ – عبد الوهاب المسيري، وفتحي التريكي، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص ٦١ – ٦٢

قيم التبادل، فتسقط القيمة الإنسانيّة، وتخلو الإنسانيّة نفسها من معناها، وتتحوّل إلى تنظيمات مادّيّة، بعيدة تمامًا عن الإحساس الذي يتمتّع به الإنسان.

لقد صار البشر في الغرب، في ظلّ هذا الواقع الجديد المعَوْلَم، وهذه المنظومة القيَميّة الجديدة، "مادّة مستَعمِلَة"، في حين أنّ البشر في الشرق والجنوب الفقير "مادّة استعماليّة"، ولكنّ كلاهما "مادّة" على كلّ حال. أمّا الرؤية الجديدة للعالم، فترى "أنّ العالم والإنسان مادّة استعماليّة، وترى ضرورة أن يتحوّل العالم بكامله إلى ساحة كبيرة، لا تسودها إلّا قوانين العرض والطلب، وتعظيم المنفعة المادّيّة واللذّة الجنسيّة، ولذا فهي تحاول ترشيد العالم بأسره لتحويله إلى مصنع وسوق وملهى ليليّ (أو شركة سياحيّة)... والمطلوب أن يستمرّ ذلك دون اضطرار للمواجهة (كذا)، مع استيعاب الجميع في حلقة الترشيد الشاملة."[١] لقد سقطت الوظيفة الأخلاقيّة في الواقع تمامًا، لتحلّ محلّها منظومة المصلحة، والتوافقات المحدودة والآنيّة.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ الإعلام (الميديا) قد فرض سيطرته على كلّ مكان، لأنّه هو الذي يوجّه الرأي العامّ بقوّة لم تكن له من قبل. بل صرنا نشعر أنّ العدالة نفسها صارت حدثًا إعلاميًّا![٢] فقد ابتلع جميع أنماط التعبير

---

١ – المرجع نفسه، ص ١٦٨

٢ – كريستوفر باتلر، **ما بعد الحداثة**، ص ١١٨

الافتراضيّة،[١] كما يقول جان بودريار، "فكلّ الأشكال الثقافيّة الأصيلة، وكلّ الكلمات المحدّدة مبتَلَعَة في هذا النمط، لأنّه بلا عمق، وفوريّ، وسريع النسيان. إنّه انتصار الشكل السطحيّ، الحدّ الأدنى المشترك لكلّ مدلول، درجة صفر في المعنى، انتصار تراجع معنى كلّ الصور المجازيّة."[٢] لقد صار الإعلان سلعة، ولكنّه أيضًا رسالة لا تنقل إلّا ذاتها. ومضمونها متحوّل باستمرار، وقابل للعرض والطلب، وبهذا صار يختزن قوّة تدمير، كما يختزن قوّة إحياء. إنّه مشابه لطبيعة مشروع ما بعد الحداثة القائم على تفجير المتناقضات. وبالإعلام صارت السلعة معَولمة، لا وطن لها.

لقد تمكّن الإعلام من تحويل قيمة التكنولوجيا إلى سلعة. فالمعلومات صارت أساسًا تخضع لها، ويقوم هو على التكنولوجيا، من أجل نشر تلك المعلومات بسرعة هائلة. يعني هذا "أنّ مفهوم الاتّصال السطحيّ اكتسب فجأة بعدًا ثقافيًّا كاملًا، تحمل دلالته الاتّصاليّة دلالةً ثقافيّة تلائمه... وتحوّلت شبكات الاتّصال الجديدة المتعاظمة اليوم تحوّلًا سريعًا إلى رسالة تدعو إلى ثقافة عالميّة جديدة."[٣] لكنّ المشكلة تجلّت في كون هذه الثقافة صارت سهلة

---

١ – يقول كريستوفر باتلر: "إنّ نظرة ما بعد حداثيّة إلى التغييرات التي أحدثت أكبر تأثير في المجتمع المعاصر ستركز على قضايا مثل التكثيف الاستثنائيّ للزمان والمكان عبر وسائل الإعلام الجديدة... إنّ شبكة الإنترنيت في العصر الحاضر ظاهرة ما بعد حداثيّة نموذجيّة، فهي (حاليًّا) غير مرتّبة هرميًّا، وقَطْعًا غير منظّمة، أي تشبه الكولاج، وهو ما يتماشى مع تحوّل التركيز على إنتاج البضائع إلى التركيز على إنتاج خدمات المعلومات." (المرجع نفسه، ص ١٢٠)

٢ – جان بودريار، **المصطنَع والاصطناع**، تعريب: جوزف عبد الله، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠٠٨، ص ١٥٧

٣ – فريدريك جيمسون وماساو ميوشي، **ثقافات العولمة**، ص ٦٨ – ٦٩

التوجيه، وبإمكانها أن تطمس أو تُظهِر ما تريد إذا كانت تتمتّع بالقوّة المناسبة، ولهذا السبب رَكِبَ رأسُ المال مَطيّةَ الإعلام، وصار السلاحَ الأنجعَ في توسيعه. كما أنّ هذه الوسائل، حلّت محل الاستعمار والإمبرياليّة،[1] لأنّها تدخل إلى كلّ بيت، وتستطيع أن تتلاعب بالتفكير، وتُدخِل ما تريد إلى حيث تريد. على سبيل المثال، نجد عددًا من البرامج والمسلسلات التلفزيونيّة التي تنقل عادات مجتمع معيّن تنتشر في كلّ مكان، وبالتالي تؤثّر في طبيعة الأذواق، وتستطيع أن تحوّلها كما تريد. ودليلًا على هذا، نشهد اليوم، في كلّ مكان من العالم الثالث، هدمًا منظّمًا للأفلام الوطنيّة وللثقافة الوطنيّة المحليّة، وتحوّلًا إلى ذوق ثقافيّ فنّيّ ليس من طبيعة تلك البيئات.[2]

في ظلّ هذا الواقع، تُحاصرُ الذاتَ التعدّديّةُ السِلَعيّة، والإعلام المبرمَج، والمعلوماتيّة المفرِطة، والأيقونيّة التي تستنفد الإنسان، من غير أن تمنحه السعادة، وتُشَيِّئه في مجتمع يقوم على التبادلات والاتّصالات. من هنا يتضاعف شعور الإنسان باللاجدوى والعبث، ولا يعود له هدف وجوديّ في حياته غير إشباع لذّته، وملء حاجاته المادّيّة،[3] يسيّره الإعلام ويوجّهه، وتسيطر عليه الهندسة الوراثيّة، والكمبيوتر وتخزين المعلومات المتعاظم. وبهذا ينسى ماضيه، ولا يبقى له غير الحاضر، ويموت التاريخ.

---

[1] – المرجع نفسه، ص ٧١

[2] – المرجع نفسه، ص ٧٦

[3] – عبد الوهاب المسيري، وفتحي التريكي، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص ٦١

٤ – فوكوياما و"نهاية التاريخ/ الرأسماليّة الجديدة: كان الغرب، في مرحلة الحداثة، قد عَزا لنفسه التفوّقَ العقلانيّ، ولكنّ الحربين العالميّتين اللتين عرفهما كشفتا بطلان هذا المفهوم، ولا سيّما أنّ تمييزه بين التحضر والبربريّة في الشعوب قد انقلبت، فظهرت بربريّة الغرب، وسقطت عقلانيّة إنسانه، وانتهاء مشروع الحداثة، مع سقوط المشروع الأخلاقيّ. يقول فوكوياما:

> "إنّ تجربة القرن العشرين جعلت من ادّعاءات التقدم المرتكز على العلم والتكنولوجيا إشكاليّات بالغة الأهمّيّة، وأنّ قدرة العلم والتكنولوجيا على تحسين الحياة الإنسانيّة تتعلّق بشكل وثيق بالقدم الأخلاقيّ الموازي عند الإنسان...
>
> إنّ جنون التدمير الذاتيّ والانتحار الذي مارسته الدول الأوروبيّة خلال الحربين العالميّتين كذّب مفهوم التفوّق العقلانيّ للغرب؛ والتمييز بين "المتحضِّر" و"البربريّ" الخاصّ بأوروبيي القرن التاسع عشر أصبح من الصعب الاحتفاظ به بعد معسكرات الإبادة النازيّة."[١]

لقد أعلن فوكوياما سقوط المشروع السابق الذي أوصل، مع النازية، إلى إعلاء شأن السلطة وإرادة القوّة على أساس أنّهما أداة لحكم الأمم.[٢] ومع الشيوعيّة (وخصوصًا شيوعيّة ستالين) واستبداديّة هتلر، وفاشيّة موسوليني،

---

[١] – فرانسيس فوكوياما، **نهاية التاريخ والإنسان الأخير**، تعريب: فؤاد شاهين وآخرون، بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٩٣، ص ٤٠ – ٤١

[٢] – المرجع نفسه، ص ٤٧

قامت الدولة التوتاليتاريّة التي تستند إلى أيديولوجيا تفسّر بها الحياة الإنسانيّة، وتعمل على تدمير المجتمع المدنيّ والفرديّة فيه، من خلال الرقابة الشاملة على حياة الناس في الدولة.[1] هذه المركزيّة الإثنيّة دمّرت تمامًا نظريّة التحديث.[2] وبعد سقوطهما كان لا بدّ من سيادة الديمقراطيّة الليبراليّة، لتصير هي عقيدة ما بعد الحداثة. لقد كان سقوط المشروع الشيوعيّ نهاية التاريخ بنظر فوكوياما.

وهذا المفكر يستند، في نظريّة نهاية التاريخ، إلى هيغل الذي رأى، مثل ماركس، ولكن بطريقة مختلفة، شكلاً نهائيًّا لمجتمع يتحرّر من التناقضات، وينهي بهذا التحرّر المسيرةَ التاريخيّة. وكان الاختلاف بين ماركس وهيغل في نوع هذا المجتمع.[3]

وربطَ فوكوياما تغيّر مجرى التاريخ بالفيزياء الحديثة، لأنّها تسمح بالتغلّب على الطبيعة، وإشباع الرغبات الإنسانيّة، ومن خلال هذا نصل إلى التطوّر الاقتصاديّ. يقول فوكوياما:

> "إنّ علم الفيزياء الحديث يضبط اتّجاه التطوّر الاقتصاديّ بإقامة أفق من إمكانيّات الإنتاج، متغيّر باستمرار. والاتجاه الذي فيه يتطوّر هذا الأفق التكنولوجيّ يرتبط بشكل وثيق بتطوّر التنظيم العقلانيّ المتزايد للعمل...

---

[1] – المرجع نفسه، ص ٥٣

[2] – المرجع نفسه، ص ٩٢

[3] – المرجع نفسه، ص ٨٨

(الذي تفرض متطلّباته) بعض التغييرات الثابتة، وعلى صعيد واسع في البنية الاجتماعيّة."[١]

وفوكوياما يربط بين التنظيم العقلانيّ والتجديد التكنولوجيّ. وينحو التطوّر الذي يتكلّم عليه فوكوياما نحو لامركزيّة الأسواق ومراكز القرار الأساسيّة التي صارت محتومة، ولا مردّ لها، لكلّ ما يمكن أن يكون اقتصادًا صناعيًّا، ويمكن أن نعتبرها "تالية للصناعة"، ذلك لأنّ الاقتصادات المركزيّة فشلت في اتّخاذ قرارات تثمير عقلانيّة، وبإدخال التكنولوجيا الجديدة بشكل فاعل في الإنتاج.[٢] ومع الفيزياء الحديثة لم يعد من الممكن اعتبار التاريخ دوريًّا.[٣] لهذا السبب، سقط المفهوم الماضي للتاريخ، لأنّ الأحداث الطارئة صارت هي التي تتحكّم به، وتغيّره، ولم تعد الأحداث الكبيرة أساسيّة. وفي نهاية التاريخ هذه لن يبقى، بنظر فوكوياما، سوى الديمقراطيّة الليبراليّة،[٤] فالتاريخ انتهى لأنّ الدولة الشموليّة القائمة على التجانس والاعتراف المتبادل بأَنَوِيَّة الإنسان سقطت.[٥]

نفهم، إذًا، أنّ نهاية التاريخ تمّت مع سقوط الشيوعيّة ونظريّتها، لأنّها كانت آخر النظريّات الشموليّة التي تقرأ التاريخ أفقيًّا – هذا التاريخ الذي تصنعه الأحداث الكبيرة، والثورة المنطقيّة المستمرّة (وهي ثورة مادّيّة) – ودخلنا

---

١ – المرجع نفسه، ص ٩٧ – ٩٨

٢ – المرجع نفسه، ص ١١٠ – ١١١

٣ – المرجع نفسه، ص ١٣٧

٤ – المرجع نفسه، ص ٢٠٥

٥ – المرجع نفسه، ص ٢٦٨

عصر الرأسماليّة الليبراليّة، لأنّها وحدها التي تعكس مطلق الحرّيّة، وتسمح للاقتصاد بالتحرّك في كلّ اتجاه، من غير أن يقوم على خطّ واحد، ثابت، بل تتخلّله، بشكل مستمرّ، أحداثٌ طارئة تغيّره، وهي تتمتّع بالحرّيّة والتحلّل من الأنظمة التوجيهيّة الكليّة.

إنّ المجتمعات ما بعد الحديثة في الغرب تقوم على أساس تفكيك المؤسّسة ذات الصفة الجماهيريّة، وتراجع الدور الذي تقوم به الدولة، لكي يتمكّن الفرد من ممارسة حرّيّته كاملة، ويقوم بكامل اختياراته الوجوديّة والحياتيّة والمهنيّة والإنسانيّة. وفي هذا الإطار تمثّل المجتمعات المحلّيّة دورها في المشاركة في اتّخاذ القرارات.[١] لهذا كلّه، يعتبر فريدريك جيمسون أنّ ما بعد الحداثة هي "مرحلة انتقاليّة داخل تاريخ الرأسماليّة."[٢] ففي هذه المرحلة صارت السوق تفرض نفسها على المستويّات كلّها.[٣]

يمكننا أن نقول، بعد هذا العرض، إنّ بين ما بعد الحداثة والعولمة تلازمًا وثيقًا. يقول الطيب تيزين:

> "التلازم النسبيّ بين ما بعد الحداثة والنظام العولميّ... تلازم يُفهمنا أنّ العلاقة بين الفريقين علاقة قد تكون بنيويّة، ولكنّها في كلّ الأحوال علاقة وظيفيّة، فكلاهما يسعى إلى تفكيك العالم. النظام العولميّ يسعى إلى ابتلاع العالم، وإلى إعادة بنائه سِلَعِيًّا من خلال السعي

---

١ – السيد يسين، **الكونية الأصولية وما بعد الحداثة**، ٢/ ١٩٢ – ١٩٣

٢ – أوليفر ليمان، **مستقبل الفلسفة في القرن العشرين**، ١٤٩

٣ – الزواوي بغورة، **ما بعد الحداثة والتنوير**، ص ٣٤

لإيجاد سوق كونيّة واحدة يجري تبادل السلع فيها، وهذا ما سمّي بالقرية الكونيّة الواحدة، ومِن ثَمّ، وحسب النظام العولميّ لم تعد تتحدّث عن أوطان، وإنّما تتحدّث عن أسواق... ولم يعد هناك وطن، وكلاهما يسعى إلى تفكيك ما تكوّن حتّى الآن."(١)

فالعولمة تفكّك الانتماء، لأنّه يعوق انتظام سوق الاستهلاك، فهو يوجّهه بحسب الانتماء الوطنيّ، وهو، بنظر العولمة، انتماء موجَّه، يعيق الحرّيّة. والعولمة تهدف إلى فتح السوق أمام منتجات الشركات العابرة للقارات والتي تتحكّم بالأسواق جميعها، وتنظّم توجيه وسائل الإعلام للعقل البشريّ، بما يخدم نشر سلعها.

إنّ الرأسماليّة الجديدة التي تتّصف بالليبراليّة هي الصبغة السائدة في الغرب في مرحلة ما بعد الحداثة. ولكنّها رأسماليّة فتّاكة تخضع للعولمة، بمعنى أنّها رأسماليّة يقودها الإعلامُ كوسيلة لنشر مبادئها وآرائها، وتوجّه الرأي العام نحو الاستهلاك، ليصير العالم "قرية استهلاكيّة" كبيرة، ينشر فيها القلّة الأقوياء سلعهم، لتستهلكها الكثرة المحتاجة إليها.

٥ – خاتمة: لقد حوّلت العولمة التي طبعت النظام العالميّ الجديد العالم إلى سوق تؤمّن للإنسان لذّته الآنيّة، وصار المجتمع استهلاكيًّا بامتياز. والعمل فيه منتظم في الشركات العملاقة التي تحكم كلّ شيء. وهذه الرؤية تجعل انهيار الذات الإنسانيّة محتومًا، لأنّها لا تعود ذاتًا يبحث العقل عن رفاهها، بل مجرد

---

١ - محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، **ما بعد الحداثة**، ٣/ ٧٠

رقم في عمليّة مادّيّة منفعيّة، رفاهها آنيّ، ومرتبط بقدرتها على تحقيق لذّة عابرة، سريعة، لا ترتبط بمركز، ولا تتّصل بماض ثابت، بل مجرّد نقطة تدور بين نقط مثلها، حول أفق ممتدّ، لا تَواصلَ حقيقيًّا فيه. هذه هي صورة موت الإنسان بمفهومه السابق في الحداثة، والتي سنتناولها في مكان لاحق من هذه الدراسة.

الفصل الثالث:

عصر ما بعد الفلسفة

١ – مقدّمة: كانت فلسفة الأنوار قد رسّخت رؤيا المطلق المفارق، ووضعت سقفًا ميتافيزيقيًّا للإنسان جعله مرتبطًا بالفوق، بما هو مفارق، وصار المطلق، بشكل أو بآخر، هو الله. بمعنى آخر، أسّست مركزًا للعالم هو خالقه، وتمحور الفكر حول العلاقة بين الوجود الذي سقفُه اللهُ، والإنسان الذي يحرّكه هذا المطلق بمخطّطات موجَّهَة نحو غاية معيّنة، مشمولة بحكمة مفارقة.

وجاءت الحداثة، فكسرت هذا السقف الميتافيزيقيّ، جاعلة من الإنسان مركز الكون، من خلال رؤيا ومشروع يقوم على العقل الذي أعاد النظر بطريقة فهم الوجود، وعلاقة الإنسان به؛ فتراجع الماوراء أمام تقدُّم العلم، واعتُبر العقل البشريّ مرجعًا أخيرًا لتقويم الأمور، وردّ الأرض إلى الأرض بعد أن كانت مربوطة بالسماء.

لكنّ هذا المشروع ما لبث أن سقط بدوره، مع انتشار العلم الجديد: المعلوماتيّة المتطوّرة، يواكبها تجدّد مهمّ في علم الخلايا البشريّة، قاد إلى الاستنساخ، ووسّع النظرة إلى توالد الحياة؛ كما حصل تطوّر هائل في علوم الفيزياء قادَ إلى الفيزياء الكونيّة الجديدة، ورسّخ الطابع النسبيّ واللايقينيّ للعلم، وأسقط مركزيّة الأشياء مع انتشار علم الاحتمالات المرتبط بالمناخ، والبورصة، والذكاء الاصطناعيّ، وانتهت الفلسفة بزيّها القديم. إنّه عصر ما بعد الفلسفة.

٢ – فلسفة الفوضى (الكاوس) والذكاء الصنعيّ: نحن نرى أنّ المصطلح "ما بعد الفلسفة"، أو "موت الفلسفة"، قد أُطلِقا على هذا العلم بسبب سقوط ما قد أُلف في طبيعة الفلسفة؛ فالفلسفة كانت نظامًا متكامِلًا، يصلح لتفسير الوجود والموجودات، أي أنّه نظام شامل، متأسّس على العقل، يصلح لتفسير السببيّات والغائيّات التي يقوم عليها الوجود والظواهر، بما فيها الإنسان.

يحاول هيديغر Heidegger أن يحدّد معنى نهاية الفلسفة، فيقول:

"يدلّ الحديث عن نهاية الفلسفة على كمال الميتافيزيقا، أو تحقيق الميتافيزيقا."[١]

ويوضح هيديغر المقصود بهذا الكلام، قائلًا:

"مع قلب الميتافيزيقا الذي أُنجز عبر كارل ماركس، يكون قد تمّ بلوغ الإمكانيّة القصوى للفلسفة. لقد أدركت الفلسفة نهايتها."[٢]

يفسّر هيديغر هذا الأمر باعتباره أنّ بناء العلوم داخل أفق الفلسفة، واستقلالها عنها هو تحقيق الميتافيزيقا. وانبثاق العلوم ونموّها يرتبط بمجالات الموجود كلّها، وهو يبدو كأنه تفكُّك للفلسفة، مع أنّه، في الحقيقة، تحقيق

---

[١] – مارتن هيديغر، **نهاية الفلسفة ومهمة التفكير**، تعريب: وعد علي رحية، دمشق: دار التكوين، ط١، ٢٠١٦، ص ٥٢

[٢] – المرجع نفسه، ص ٥٤

لها.(١) وفي عصرنا الراهن تبلغ الفلسفة نهايتها، لأنّها وجدت مكانها في عمليّة البشريّة الاجتماعيّة.(٢)

أمّا التفكير الفلسفيّ اليوم، فيقوم على الشكّ الذي يزعزع مركز الأشياء، بمعنى أنّها فلسفة تستقرئ الاحتمالات المتواترة، وتجهد في العثور على ما ينبثق بشكل مفاجئ، طارئ، ويسهم في تغيير الظاهرة تغييرًا جذريًّا، كما يسهم في إعادة صياغة التاريخ بفعل الطوارئ المفاجئة اللامحدودة التي تكسر سياق الأحداث الأفقيّ. وهذا الأمر سببه طبيعة العلم الجديد الذي انتشر في العالم، وأثّر تأثيرًا عميقًا في حياة الإنسان، يواكبه إعلام دخل إلى كلّ مكان في العالم. لقد راح الإنسان يبتعد عن الإثبات في العلوم، لأنّه ينمّ عن عقليّة جامدة، في حين أنّ العلوم الجديدة تقوم، بشكل عامّ، على الاحتمال، وبالتالي تُصَوِّر حاضرًا أبديًّا، بمعزل عن العقل الإنسانيّ الذي يمكن أن يتحكّم به، هو عبارة عن لحظات جامدة، غير مترابطة، لا يتميّز فيها الإنسان عن باقي الأشياء التي تحيط به.(٣)

---

١ – الموضع نفسه.

٢ – المرجع نفسه، ص ٥٥

٣ – يقول عبد الوهاب المسيري: "تعتبر فلسفة ما بعد الحداثة قمّة الثورة ضدّ الهيجليّة، وهي تَبَلورٌ للاتجاه الفلسفيّ المعادي للفلسفة. ولكنّ هذا يعني في واقع الامر اختفاء العقل... وينشأ الإحساس بأنّنا في الحاضر الأزلي، تغيّرٌ مستمرّ بلا ماضٍ ولا مستقبل... ويتحوّل التاريخ إلى مجرّد لحظاتٍ جامدة، وزمنٍ مسطّح لا عمق له، ملتفّ حول نفسه... ويتزامن الحاضر والماضي والمستقبل، ويتساوى الجميع تمامًا مثل تساوي الذات والموضوع، والإنسان والأشياء؛ ولكنّه تزامن دون استمرار، فثمّة انقطاع كامل." (عبد الوهاب المسيري، وفتحي التريكي، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص ١٦٤)

لقد صار الشكّ هو الأساس في كلّ شيء، وصارت الحقيقة خارج الذات الإنسانيّة. ويفسّر سامي أدهم هذا بشكل موفّق، فيقول:

"جعلت الفلسفة اليونانيّة الحقيقة في الطبيعة، أي خارج الإنسان في الوجود الأكبر (cosmos)، لا داخل عقله. مع كانط، صارت الحقيقة داخل الذات الإنسانيّة، في مجموعة مبادئ قَبْلِيّة (ثورة كوبرنيكس). بعد كانط جعلت الوضعيّةُ الفلسفيّة الحقيقةَ تجريبيّة، فأشبهت الفكر اليونانيّ بطريقة مختلفة. مع ما بعد الحداثة والسبرناطيقيّة تبدّل الموضوع، فلم يعد ثابتًا في الزمان والمكان، وصارت المعرفة إحصائيّة مع الكوانتم، ومع ظهور العقل الآليّ والذكاء الصناعيّ، وبهذا صارت الحقيقة خارج الإنسان: في الآلة التي خلقها، أي في اللاإنسان."[١]

معنى هذا الكلام أنّ الحقيقة لم تعد مطلقة، ولا هي داخل العقل الإنسانيّ، كما كانت مع كانط، بل صارت في الخارج، في ما هو متحول باستمرار. فالآلة التي صنعها تعني أنّ الحقيقة صُنْعيّة، ومثلها الفلسفة، فهي متناسبة والذكاء الصنعيّ الذي بات يسيطر على العالم،[٢] وحلّ محل الذات الإنسانيّة. لهذا السبب انتقل الفكر من الخالق إلى المخلوق الذي حلّ محله، وهو، هذه المرة، ليس الإنسان الذي أحلّ نفسه محلّ الخالق، بل الآلة التي

---

١ – سامي أدهم، **تشميل ما بعد الحداثة**، بيروت: دار كتابات، ط١، ١٩٩٨، ص ١٠٧ – ١٠٨

٢ – المرجع نفسه، ص ٢٤٣

حلت، بذكائها الصنعي، محل الإنسان صانِعِها. وفي هذا المجال، يمكننا اعتبار ما بعد الحداثة "ما بعد ما وراء الطبيعيّ"،[١] كما يعبر إيغلتون.

لقد صار العقل، مع ما بعد الحداثة، منفصلًا عن الإنسان، بما هو ذات، ولم يعد يقدّم نفسه من خلال غوصه على أغواره. وهذه هي أحد أهم سمات ما بعد الحداثة. وحركة العقل تُنتِج، وتصير منتَجًا، بشكل مستمر. يقول سامي أدهم شارحًا هذه المسألة:

> "الفكر يَصْنَع أي يُنتِج، وما يُنتج يفكر بالفكر الصانع نفسه؛ أي أنّ الأنا يدور حول ذاته في حركة دائريّة من صانع إلى مصنوع إلى صانِع، وهكذا، فيتولّد الفكر، وبالتالي الوجود. وهذا الوجود هو صناعةُ صُنْعة، أي... مصنوع بحركة دائريّة بوساطة الفكر."[٢]

يشرح هذا الكلام عمل الذكاء البشريّ الذي ينتقل ليصير ذكاء صُنعيًّا، ومن خلاله تنتقل الحقيقة إلى ما هو مصنوع. ويعني هذا أنّ العقل لم يعد ثابتًا في حقائقه، وأنّ الإنسان لم يعد هو المصدر الأوّل لوعي الحقيقة، بل انتقل هذا إلى المخلوق، أي إلى الآلة. بمعنى آخر، بعد أن كانت الحقيقة في الطبيعة، ثمّ في الإنسان، صارت اليوم خارج الإنسان والطبيعة معًا، ولم تعد مطلقة، أو كاملة، بل نسبيّة، تتغيّر بتغيّر الظروف التي تحيط بها.

---

١ – نايف سلوم، **ما بعد الحداثة**، حمص: دار التوحيدي، ط١، ١٩٩٨، ص ٤٠

٢ – سامي أدهم، **تشميل ما بعد الحداثة**، ص ١٦

وأساس هذا كلّه هو الثورة المعلوماتيّة، وتطوّر علوم الاحتمالات، وبالتالي الثورة السبرناطيقيّة التي أسقطت المقولات القديمة، وأَرْسَت فلسفة ما بعد الوجود، إذا صح التعبير. فقد بلغ الفكر السابق نهايته، مع حلول القرن العشرين، ومهّدت ثورة المعلوماتيّة لظهور إنسان جديد بفكر جديد، وبخيال مختلف؛[١] وأطلقت هذ الثورة "مسلّمات جديدة ومفاهيم مستحدثة، ألغت أو أتمّت التاريخ القديم، وأطلقت اللاإنسان، وصنعت "أنا أفكّر" جديدًا."[٢]

يشكّل هذا أساس الإشكاليّة الفلسفيّة في عصر ما بعد الحداثة. ففي عصر الأنوار وضع ديكارت الكوجيتو الخاصّ به، والذي اعتبره حقيقة ثابتة: "أنا أفكّر إذًا أنا موجود"،[٣] ما يعني أنّ الفكرَ أساسُ الوجود؛ ثمّ ظهرت الوجوديّة، وقَلَب سارتر المعادلة، فصارت: "أنا موجود إذن أنا أفكر".[٤] لكنّ ما بعد الحداثة تجاوزت، حين فكّرت في البنية، مسألة ثنائيّة الفكر والوجود (الذات والوجود)، ومسألة ثنائيّة الشكل والمضمون، والظاهر والباطن، أي أنّها تجاوزت لحظتي الكينونة: الكائن الموجود لذاته، والكائن الموجود للآخر،

---

١ – المرجع نفسه، ص ١٠٧

٢ – المرجع نفسه، ص ١٧

٣ – يقول ديكارت: "ولمّا رأيت أنّ هذه الحقيقة: أنا أفكّر، إذن أنا موجود، راسخة إلى حدّ أنها لا تزعزعها افتراضات الرَّيْبِيّين، مهما خالطها الشطط، حكمتُ بأنّني قادر على أن اعتبرها، وأنا مطمئنّ، مبدأً أوّلَ للفلسفة التي كنتُ أبحث عنها." (René Descartes, Discours de la méthode, Mozambook, 2001 ((e – book), p. 41)

٤ – يقول سارتر: "الوعي هو وعي يطرح العالم موضوعًا له." (جان بول سارتر، **الكينونة والعدم**، تعريب: نقولا متيني، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ٢٠٠٩، ص ٢٩) ويقول محدِّدًا: "إنّ ظاهرة الكينونة ليست هي الكينونة... لكنّها تدل عليها وتتطلّبها." (المرجع نفسه، ص ٤١ – ٤٢)

وصارت البنيويّة، بهذا، محطّة لانتقال العقل الأوروبيّ في خلال سعيه إلى تحطيم الماوراء.[١] ويمكننا أن نقول إنّ المقولات الذهنيّة الحديثة الكبرى، مثل الكوجيتو، والتَمَثُّل، واللوغوس، والوجود... سقطت، وانتقلت من الوعي العارف إلى الوعي المعروف، وصار هذا الوعي الثاني قطبًا متحرّكًا "يأخذ المبادرة مع الـ"أنا أفكر" الموضوعيّة، يؤثّر فيها وتتأثر به."[٢] لقد صارت الحقيقة داخل القضايا النظريّة والعلميّة التي تملأ خطاب الإنسان،[٣] وكلّها قضايا متحرّكة، لا ثابتة، ونسبيّة تتغيّر بتغيّر الموقع الذي ننظر منه إليها، وبتغيّر الوضع (الواقع) الذي تتحرّك فيه.

يمكننا أن نقول إنّ المشروع الإنسانيّ "هو أبعد من الوجود الصامت. هو قفز إلى ما وراء جدار الوجود للوصول إلى المطلق... المعرفيّ الذي يكون أساسًا للحقيقة... أمّا إنسان الحضارة التقنيّة فيهدف إلى إلغاء ذاته، وإفناء جسده عبر المعرفة المنتصرة... لقد انتصرت التكنولوجيا التي وحّدت التقنيّة والعلم، والتي أصبحت هي الماهيّة الجوهريّة للوجود الإنسانيّ."[٤] إنّ إلغاء الذات الإنسانيّة هذا هو الذي يغيّر المعادلتين السابقين المذكورتين (الكوجيتو)، لأنّ الذات الإنسانيّة تخرج منه، لتحلّ محلّها ذات جديدة، صُنْعِيّة، لاإنسانيّة، تتحرّك في الواقع، وتتغيّر باستمرار، فلا تعود المعرفة (ولا الوعي) ثابتة.

---

[١] – نايف سلوم، **ما بعد الحداثة**، ص ٣٢

[٢] – سامي أدهم، **تشميل ما بعد الحداثة**، ص ١٦

[٣] – المرجع نفسه، ص ٦

[٤] – المرجع نفسه، ص ٢٤٢

٣ – تحوُّل العالم والإنسان في الرؤية الجديدة: في هذه الرؤيا الجديدة، يتغيّر الواقع والعالم والإنسان، وتصير المعطيات جديدة ومختلفة. فقد حاول مفكرو ما بعد الحداثة أن يحطّموا السقف الميتافيزيقيّ الذي وضعته الحداثة، من خلال كشف تناقضاته، كما حطّموا السقف الميتافيزيقيّ التنويريّ، بالطريقة نفسها. كانت الحداثة تعتقد أنّها قد فكّكت سقف التنوير الميتافيزيقيّ، فكشف درّيدا والتفكيكيّون أنّها وضعت مكانه سقفًا جديدا ميتافيزيقيًّا، عمل هو على تفكيكه تمامًا. وبتركيزه على المتناقضات التي تنسف بعضها، ولا تلتئم، نسف كلّ سقف ميتافيزيقيّ لاحق ممكن. وأظهرت التفكيكيّة أنّ أيّ حقيقة مطلقة، أو ثابتة، غير ممكنة، بسبب التناقضات التي تعمل في داخلها، والتراكمات المعرفيّة التي تتناتل وتتنافر تحت السطح.

حتّى العلم الذي كان أساس الحداثة والتحديث كان يدور حول مركز ثابت، واحد، ينطلق منه، ويحوم حوله. مع العلم الحديث، تغيّرت المسألة، منذ نسبيّة آينشتاين، وصولًا إلى فيزياء الكوانتم، وعلم الاحتمالات الذي يرتبط بالبورصة والتحوّلات المناخيّة... ففي الرياضيّات، سقط المطلق، وتَمَوْضَعَ العقلُ في الشكّ، وانفتح على مبدإ الفوضى، فأعيد تقويم الانحرافات واللاانتظام، والبنى الغريبة.[1] وصارت الفيزياء تأخذ دومًا في الاعتبار ما هو احتماليّ، والابتعاد عن تحديد الظواهر؛ وتوحّد ما بين النظام (الانتظام – الحتميّة) والفوضى (الاحتمالات) من أجل خلق تنظيم للواقع. وأعادت هذه الفيزياء

---

١ – جاكلين روس، **مغامرة الفكر الأوروبي**، ص ٣٩٨

الجديدة مع نظريّة التطوّر الكوزمولوجيّ الاعتبارَ الكبيرَ لمفهوم اللامتناهي.[١] وفي البيولوجيا واجه العقلُ مبدأً الفوضى الضروريَّ لفهم عالم الأحياء (العالم البيولوجيّ)، تمامًا كما حصل مع الفيزياء والرياضيّات، ولا سيّما في مسألة التطوّر الجينيّ والوراثيّ، وصار الخواء والضجّة (وهما من الظواهر الاحتماليّة) من أهمّ مبادئ التنظيم الذاتيّ.[٢] هذه النقطة بالتحديد هي التي جعلت الإنسان يشكّل صورة غير مستقرّة، تتعرّض للانحلال عبر التطوّر البيولوجيّ، فبطل اعتباره مملكة داخل مملكة (الوجود الأصغر داخل الوجود الأكبر)، ما يعني تراجعه الأكيد.[٣] من هذه النقطة، خصوصًا، انطلقت فكرة موت الإنسان في الحضارة الجديدة.

من هذا العلم تطوّرت المعلوماتيّة، وقام الكمبيوتر، فانتقلنا إلى عصر آخر من عصور المعلومات، بسبب السرعة الهائلة التي يمكننا أن نستحضر بها المعلومات التي نريد، وبسبب الكمّ الهائل من هذه المعلومات. والأبرز في هذه المسألة أنّ الذكاء الصنعيّ المذكور يتطوّر آنيًّا، ولم تعد المسألةُ الإثباتَ التجريبيّ للعلوم وحسب. يقول كريستوفر باتلر إن التفكيكيّة:

> "تركت أتباع ما بعد الحداثة غير مهتمّين، إلى حدّ كبير، بالتأكيد والإثبات التجريبيّ في العلوم. وغالبًا ما اعتبروا ذلك منهجًا ملوّثًا جرّاء ارتباطه بالتحالف الصناعيّ العسكريّ، وباستخدام العقلانيّة التكنولوجيّة الجامدة، من

---

١ – المرجع نفسه، ص ٣٩٩

٢ – المرجع نفسه، ص ٤٠٠

٣ – المرجع نفسه، ص ٤٠١

أجل تحقيق السيطرة الاجتماعيّة... إنّ أتباع ما بعد الحداثة – بعد أن تخلّوا عن إيمانهم بكلّ من الفلسفة والتاريخ والعلم التقليديّ (الواقعيّ)... – تحوّلوا، أكثر فأكثر، إلى واضعي نظريّات تفسير آليّات العمل (الخادعة)، داخل الثقافة."[١]

إنّ هذا التحوّل المذكور نحو التحليلات الآليّة يتناسب والتحولَ نحو الآلة والذكاء الصنعيّ، فهي عمليّات تحليل لا تهدأ، ولا تثبت، بل تتغيّر باستمرار، لهذا السبب هي "خادعة". وهي تُماثل الواقعَ، لأنّه، بدوره، صار متغيّرًا، ولا يمكن العثور على حقيقة نهائيّة فيه. إنّ نظريّة ما بعد الحداثة الانتقاديّة "تعادي أيّ مذهب سياسيّ[٢] أو فلسفيّ شامل، وتعارض بشدّة تلك الإيديولوجيّات المهيمنة التي تساعد في الحفاظ على الوضع القائم."[٣] ومن البديهيّ، في ظلّ هذه النظرة، أن تسقط الإيديولوجيّات الكبرى، ولا سيّما تلك التي كانت تؤمّن الوحدة للأحداث والسياق، وكذلك للتاريخ، على اعتبار أنّه تحوّلات تندرج في خط سببيّ أساسيّ، وفي جملة أحداث كبرى، تعكس واقعًا ثابتًا، يحتمل صورة محدّدة.

---

١ – كريستوفر باتلر، **ما بعد الحداثة**، ص ٣٣

٢ - يقول تيري إيجلتون: "مهما كان مصدر ما بعد الحداثة... فهو أيضًا قد نتج أساسًا عن الفشل السياسيّ." (تيري إيجلتون، **أوهام ما بعد الحداثة**، ص ٤٢) ويقول عبد الوهاب المسيري: "لم تعد السلطة، على المستوى السياسيّ، مجموعة من المؤسّسات المركزيّة تحرّكها قوّة مركزيّة واحدة وإرادة واحدة، بل صارت السلطة موزّعة بين مجموعة قوًى ومؤسّسات متغلغلة في المجتمع." (عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، **الحداثة وما بع الحداثة**، ص ٥٣)

٣ – كريستوفر باتلر، **ما بعد الحداثة**، ص ٣٤

لقد صارت للإنسان الجديد مشكلة أخرى بعد عصر المثاليّات، وبعد انهيار المشاريع المعرفيّة الكبرى؛ هذه المشكلة تتمحور حول التعامل مع الكمّ الهائل من المعلومات، وسرعة التجاوب معها. صارت السرعة هي التي تتحكّم بكلّ شيء. لقد اختزلت سرعة الاتّصالات ونموها "الزمانَ والمكانَ... أصبح الزمان متقلِّصًا في حدود صغيرة جدًّا، وأصبحت وتيرته سريعة جدًّا، وتقلّص المكان حتّى أمست الكرة الأرضيّة قرية كبيرة، والنموّ العظيم للكمبيوتر وللآلات الصناعيّة فائقة الدقّة قد ساعد في التدهور السريع للمثاليّة التي جعلت من الإنسان مركز كلّ شيء."[١]

٤ – الذكاء الصنعيّ والمصطَنَع/ جان بودريار: في إطار التركيز على غياب المركز، وانفجار الذكاء الاصطناعيّ، تولّدت نماذج من نوع جديد، مصطَنَعَة، لا ترتبط بالواقع نفسه. وقد تناول جان بودريار Jean Baudrillard هذه المسألة، معالجًا مسألة التجريد، وعلاقته بالواقع وغيابه.

كان التجريد يكثر في الفلسفة القديمة، حيث تمّ تصوّر نظام قِيَميّ وأخلاقيّ، يتحرّك باتجاهِ مطلقٍ مفارق، تكمن فيه الحقيقة المطلقة. وقد صار هذا المطلق، مع الحداثة، يرتبط بالإنسان، بعد أن حلّ محلّ الإله، وصار الفكر الإنسانيّ هو الذي يبلغ الحقيقة السامية، في نظام فكريّ معيّن، تتكامل أجزاؤه.

لكنّ هذا المفهوم بدأ يُنظَر إليه بطريقة أخرى، مع ما بعد الحداثة، وراح يفقد قيمته السامية. فلما نُظِر إلى الواقع على أنّه لا أصل له، ولا مركز، صار التجريد إعادة إنتاج لواقع آخر، مستوحًى منه، لا أصل له بدوره، ولا واقعَ

---

١ – سامي أدهم، **تشميل ما بعد الحداثة**، ص ١١٥

صلبًا. إنّه انعكاس بلا هيئة للواقع المتصَوَّر، ومن خلال ذاكرة كانت في الواقع، وتستنسخ واقعًا آخر، لا حقيقة له — واقعًا استعاريًّا، أو مجازيًّا، تحاول أن تضفي عليه قيمة غير موجودة بالفعل. ويشبّهه بخريطة مفصّلة، ممتازة، لأمبراطوريّة تغطّي أقاليمَها تمامًا، ولكنّ هذه الأمبراطوريّة قد زالت وانتهت، وبقيت صورتها كجمال مجرّد، مندثر. فهي ليست أكثر من استعارة رمزيّة للأمبراطوريّة المندثرة، ويحاول المصطَنِعون أن يطابقوا بين الواقع والنماذج المصطَنَعَة.

من هنا فالتجريد هو المصطَنَع، وهو اليوم فارغ من القيمة. يقول:

> "لم يعد التجريد اليوم تجريدَ خريطةٍ أو نسخةٍ أو مرآةٍ أو مفهومٍ، ولا الاصطناعُ اصطناعَ إقليم أو كائن مرجعيّ أو مادّة ما. إنّه توليد بنماذجَ لواقع بلا أصل ولا واقع: واقع فوق — واقعيّ. والإقليم لا يسبق خريطته، ولا يستمرّ بعدها. لقد صارت الخريطة اليوم هي التي تسبق الإقليم... فهي اليوم الإقليم الذي تتحلّل مِزَقُه ببطء على امتداد الخريطة. إنّه الواقع، لا الخريطة، هو الذي تستمرّ بقاياه هنا وهناك في الصحاري التي لم تعد صحاري الأمبراطوريّة، بل صحراؤنا نحن: صحراء الواقع نفسه."(١)

من هنا، فالتجريد يصطنع أشياء لم تعد موجودة، وينثرها فوق ما لم يعد موجودًا في الواقع، بل في فراغنا الداخليّ وحده، فراغِ ذواتنا. إنّه المصطنَع الذي

---

١ - جان بودريار، **المصطنَع والاصطناع**، ص ٤٦

يُغرقنا في واقع لا وجود له. ومَن يقوم بالمطابقة يحاول الجمع بين الواقع ونموذج الاصطناع الذي يختلف عنه، بل الذي لم يعد موجودًا. إنه يجرّد الواقع، بمعنى أنّه يجعله لاواقعًا، أي صورة غير صحيحة عنه. لقد اختفت، في هذه المطابقة، جماليّة المشابهة أو التطابق بين الواقع والأنموذج. فالواقع يتمّ إنتاجه من بقايا واستذكارات، ويمكن أن يتكرّر هذا مرّة ومرّة ومرّات... وهو ليس عقلانيًّا، ولا يُراد منه أن يكون كذلك. إنّه ليس من الواقع في شيء.

هذا الأمر، بالنسبة إلى بودريار، يدمّر النظم المرجعيّة كلّها، ويبعث ظلالها فقط في أنظمة الإشارات بشكل عامّ. فيتمّ استبدال الواقع برموز عنه، وتزول حيويّته. وهذا "نظام موت"، تسقط فيه جميع النظم المرجعيّة. ويعتبر بودريار أنّ الاصطناع هو التظاهر بامتلاك ما لا نملك.(١) والاصطناع يشمل الدينَ أيضًا، فتحظيرُ بعضِهم اصطناعَ تماثيلَ للألوهة هو لكونها لا يمكن تمثيلها. فتصويرها في شكل تماثيل وأيقونات وصور يفقدها مرجعيّتَها السامية. تصير تصورًا لشيء لم يعد موجودًا في الواقع، لأنّنا نتمثّله استعاريًّا، وبالتالي نتمثّل ظلًّا له ليس هو إياه، ويفقد بهذا كينونته المجرّدة، ليتحوّل وجوده إلى أيقونات وصور. هكذا تكون نهاية التسامي، وتَحوّلُ المتسامي إلى موجود نتحسّسه بالحواس (النظر).

من هنا، يميّز بودريار، بين التمثيل والاصطناع، يقول:

"ينطلق التمثيل من مبدإ معادلة الرمز بالواقع... أمّا الاصطناع فينطلق بالعكس من وهم مبدإ المعادلة، ينطلق

---

١ - راجع: المرجع نفسه، ص ٤٧

من النفي الجذريّ للرمز باعتباره قيمة؛ إنّه ينطلق من الرمز كردّةٍ وعمليّةِ موتٍ لكلّ مرجع... إنّ الانتقال من الرموز التي تحجب أمرًا ما إلى الرموز التي تحجب عدم وجود أيّ شيء يشكل المنعطفَ الحاسم. الرموز الأولى تُرَدّ إلى لاهوت للحقيقة والسرّ... أمّا الرموز الثانية فتفتتح عصر المصطَنَعات والاصطناع، حيث لا يوجد ربّ ليتعرّف إلى جماعته، ولا توجد دينونة للفصل بين الحق والباطل..."[١]

من هنا، حين يصير الواقع غير ما كان عليه، يُصَعَّد الحقيقيّ والـمَعيش، ويُبعَث الاستعاريّ والرمزيّ، أي الأسطوريّ، لأنّ الجوهر اختفى.[٢] وحين لا يعود بإمكاننا التمييز بين الواقع واللاواقع، وبينه وبين الوهم، ندخل في حال الاصطناع، لأنّه خلط بين السلبيّ والإيجابيّ.[٣] هذه الحال تنطبق على واقع ما بعد الحداثة، بذكائها الاصطناعيّ، وبانتشار إعلامها الذي يوجّه العقول، وبتحويلها الإنسان إلى سلعة في سوق الاستهلاك. وما التحوّل إلى الأسطوريّ والميثيّ غير محاولة يائسة للخروج من حال الموت، أو من النهاية التي وصل الغرب إليها، وكان لا يعتقد بهذه النهاية البتّة.

إنّ الواقع اليوم مصطَنَع، بمعنى أنّه يقوم على النماذج، لأنّه يخضع لآليّة الافتراضيّ (الآلة الافتراضيّة). وهذه النماذج لا تفسح أيّ مجال للتعالي الخياليّ، لأنّ الاصطناع السيبريّ الذي يتلاعب بالنماذج في كلّ اتجاه، يماثل عمليّة إدارة

---

١ – المرجع نفسه، ص ٥٢

٢ – المرجع نفسه، ص ٥٣

٣ – المرجع نفسه، ص ٨٧

الواقع نفسه،[١] فهو واقع لم يعد فيه مجال للتخيّل، لأنّه اصطناع. هكذا يتمّ بعث العوالم التاريخيّة المصطنَعة مُفرَغَةً من تفاصيلها الحقيقيّة، وبعثًا اصطناعيًّا لعصر فوق – واقعيّ، يتمثّل كثيرًا في متاحف ما قبل التاريخ التي يرتادها الناس، أو في مدن الألعاب التي تستثمر الشخصيّات التاريخيّة، أو في الأفلام التي تحرّك الشخصيّات التاريخيّة كأبطال لقصص موضوعة، تصطَنع الواقع الذي تستحضره في واقعنا. إنه يحوّل اللاواقع إلى واقع.

٥ – خاتمة: يمكننا أن نستنتج من هذا الفصل أنّ فلسفة ما بعد الحداثة قد تحوّلت من الكلّيّ الثابت إلى المفرد المنقطع، ومن اليقين الحداثيّ إلى الشكّ المستمرّ، واللايقين الذي يحكم الواقع والحياة. حتّى في العلوم، صارت النسبيّة واللاثبات هما ما يتحكّم بها. صار الذكاء الصنعيّ يتحكّم بالواقع، والمصطنَع هو ما يسيطر على البشر في مجتمعات الاستهلاك والأرقام. وتجد هذه الفلسفة التي تتحرّك ضد المركز أصدقَ تطبيق لها في التفكيك، بل إنّ التفكيك الفلسفيّ هو الذي أوصل إليها، وهذا ما سنعالجه في الفصل الآتي.

١ – المرجع نفسه، ص ١٩٧

الفصل الرابع:
التفكيك وسقوط المركز

١ – مقدّمة: اعتبرت فلسفة التنوير أنّ الحقيقة تكمن في عالم مفارق، لا يتغيّر، وبالتالي أنّ هناك مطلقًا لا يتجزّأ، ومركزًا ثابتًا لكلّ ما في الكون، يشكّل مرجعه. وعلى هذا الأساس نظرت إلى الوجود والإنسان والله. فالإنسان وجود صغير يخضع لمنطق الوجود الكبير، ولمشيئته التي تتحكّم به، بشكل أو بآخر، ويستمدّ وجوده من وجود هذا المطلق. وعلى هذا الأساس وضعت سقفًا ميتافيزيقيًّا مبنيًّا على "لوغوس" مفارق، يحاول الإنسان بالتسامي أن يتأمّله ويعانقه.

وعندما جاءت الحداثة عملت على تدمير هذا المطلق المركزيّ، لأنّها آمنت بأنّ الإنسان هو مركز الكون، وهو "اللوغوس" الجديد فيه، وبالتالي لا شيء فوقه، فكسرت السقف الميتافيزيقيّ السابق، ولكنّها، إذ أحلّت الإنسان محلّ الله، وجعلته محورًا، أقامت سقفًا ميتافيزيقيًّا جديدًا. وعلى هذا الأساس تكون فلسفة الحداثة، إذ آمنت بالتكامل، قد استبدلت مرجعًا بآخر، من هنا نقول إنّها أعادت بناء سقف ميتافيزيقيّ، فقد اعتبرت أنّ هناك مصدرًا متعاليًا للمعرفة (الله/ العقل)، ثمّ مركزيًّا (الإنسان/ العقل)، هو الذي يحدّد المعنى من خلال نظام معيّن، يكون، بهذا، مصدر السلطة. وهذا المصدر المركزيّ هو الذي أشار إليه درّيدا على أنّه "ميتافيزيقا الحضور". هذا المدلول النهائيّ هو

الذي يُعَدّ مركزًا، بالنسبة إلى درّيدا، وبالتالي يحتوي على المعاني الأخيرة والنهائيّة لكلّ الموجودات، ولجميع الخطابات التي نعرف.

هكذا انبثق التفكيك ليبرهن أنّ الحداثة كان لها، هي الأخرى، سقف ميتافيزيقيّ، فانبرى لضربه، ولإسقاط المركز و"اللوغوس"، وإظهار أنّ كلّ خطاب يمتلئ بالتناقضات التي تنسفه بكامله؛ لهذا السبب، لا يمكننا أن نركن إليه، فلا وجود لمتناقضات تتجانس. وعلى هذا الأساس، عمل درّيدا على تفكيك النظام اللغويّ ليكمل مشروعه.

٢ – مشروع التفكيك: لقد حاولت البنيويّة أن تلغي الثنائيّة بين الداخل والخارج، أي بين الدالّ والمدلول،[١] فاعتبرت اللغةَ نظامًا مقفلًا، له تركيبه الداخليّ، والنصّ مشروعًا لغويًّا منظَّمًا، شكله هو معناه، أي أنّ المعنى ليس موجودًا خارج النصّ، بل فيه داخله وفي شكله بالتحديد. وعلى هذا، فإنّها ترفض أن تربط بينه وبين أيّ نظام آخر غير لغويّ، كالنظام الاجتماعيّ، أو الاقتصاديّ...[٢]

١ – نلفت إلى أن البنيويّة التكوينيّة التي أخذ بها اليسار تحاول أن تربط، مع اعترافها باستقلال بنية النصّوص الأدبيّ اللغويّة، بين بنية النصّ والأنظمة الاجتماعيّة والاقتصاديّة. في حين أنّ البنيويّة الأدبيّة غير التكوينيّة تعتبر النصّ شكلًا ومعنى مقفلين، غير مرتبطين بالخارج.

٢ – يقول عبد العزيز حمودة: " لقد ظهر التفكيك في الولايات المتّحدة في مناخ من عدم الرضا على الوضع الذي كان سائدًا. فمع خروج النقد الجديد من الساحة في النصّف الثاني من الخمسينيّات والمقاومة القوميّة لتيّار البنيويّة بتركيبتها الجديدة التي ركّزت على قهر الذات، ذات المبدع والمتلقّي، وذلك بإحلال اللغة كقوّة قهر جبريّة جديدة محلّ العقل، سادت الأوساط النقديّة حالة من الجمود من ناحية، وعدم الرضا وتوقّع الجديد من ناحية أخرى. وكان التفكيك هو الإجابة والمخرج. وهكذا انتشرت الأفكار التفكيكيّة بسرعة لم تتحقّق لأيّ

ولكنّ سقوط الثنائيّة، هنا، يعني أنّ النصّ لا يعترف بذات وموضوع، ولا بداخل وخارج – وهذه الثنائيّة الثانية ترتبط بفكر ماركسيّ خصوصًا، وسياسيّ، في حين أنّ الثنائيّة الأولى فلسفيّة الطابع.[١] – وأساسه الدراسات الأولى التي قام بها فردينان دي سوسير Ferdinand de Saussure في كتابه "محاضرات في الألسنيّة العامّة" Cours de linguistique générale، في مستهلّ القرن العشرين الذي ميّز فيه بين "الكلام" langage و"اللغة" langue. واعتبر أنّ اللغة ناتج اجتماعيّ من الكلام، و"مجموعة من المخاطبات اللازمة التي يتبنّاها الجسم الاجتماعيّ بهدف ممارسة الأفراد هذه الوظيفة (أي وظيفة الكلام)." وهي كلّ متكامل، ومبدأ تنظيميّ.[٢] وهي "نظام إشارات ينقل الأفكار."[٣] وهذا النظام يمكن أن يُدرَسَ، انطلاقًا ممّا ذكرنا، على أنّه اجتماع الدالّ والمدلول، طالما أنّ اللغة نظام إشارات (أي دوالّ) ينقل فكرة/ أفكارًا (أي أنّه مدلولات كذلك). وشكله هو معناه، لأنّك إذا نقلت الفكرة بطريقة معيّنة، أي بتركيب معيّن، أسندْتَ إليها معنى معينًا من خلال هذا التركيب؛ فإذا غيرته تغيّر المعنى معه.

مشروع نقدّي سابق." (عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة**، الكويت: عالم المعرفة، أبريل ١٩٩٨، (الكتاب رقم ٢٣٢)، ص ٢٥٧)

١ – راجع: المرجع نفسه، ص ١٥٧

٢ – Ferdinand de Saussure, **Cours de linguistique générale**, Paris: Grande bibliothèque Payot, 1995, p. 25

٣ – Ibid, p. 33

هذه الرؤية على اللغة تجعل منها تجانسًا وتكاملًا منظَّمًا داخل الشكل. وعلى هذا الأساس استُعملت اللغة للتواصل، ولنقل ما نريد من أفكار في المجالات كلّها. وهكذا نظر إليها درّيدا والتفكيكيّون.[١]

كانت اللغة، قبل التفكيك، أداة عقلانيّة، شفّافة، يفهمها البشر جميعًا. فالدوالّ فيها منفصلة عن المدلولات، ولكنّها تشير كلّها إليها، ولهذا تشير اللغة إلى الواقع.[٢]

لقد رأى البنيويّون أنّ البنية هي الأساس الأوّل، والمحرّك الذي يمثّل مركزًا، لأنّها تسبق العقل الإنسانيّ، ولها صفات الذات الإنسانيّة كلّها، لهذا السبب حلّت محلّها وأزاحتها.[٣] والذات الإنسانيّة تتأمّل هذه البنية، وتحاول أن تستقرئ تركيبها لتصل، من خلال هذا، إلى المعنى الكامن فيها. فالبنية صارت هي المعنى، وحلّت، لهذا السبب، محلّ اللوغوس القديم، أو احتوت عليه، لهذا فهي ملوّثة بالميتافيزيقا. إنّها، بنظر البنيويّين، برامج منظّمة، تشبه تنظيم العقل الإنسانيّ، لهذا السبب، كانت البنيويّة مشروعًا لدراسة تنظيم هذا العقل، في توجُّه ما بعد – وجوديّ، ولكنّها، فيما تفعل هذا، تثبت للإنسان ولعالمه شيئًا

١ – يقول محمد نور الدين أفاية إنّ الفلسفة المعاصرة انتفضت على جملة من المقاييس العقلانيّة الصارمة التي ميّزت الفلسفات السابقة، ومال كثير من روّاد الفكر الفلسفيّ إلى اعتبار المسألة لا تتعلّق بمجال معرفيّ أو إبداعيّ محدّد، بمقدار ما أنّها تتعلّق بقضيّة جوهريّة نختصرها بلفظة "الكتابة". (محمد نور الدين أفاية، **في النقد الفلسفي المعاصر**، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ٢٠١٤، ص ٢٠٧

٢ – عبد الوهاب المسيري وآخرون، **ندوة الحداثة وما بعد الحداثة**، ص ٧٦

٣ – عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص ٦٩ – ٧٠

من المركزيّة والمعنى. فتشابه البنى هو الذي يقدّم لنا إمكانيّة التواصل.(١) بمعنى آخر، إنّ هذا التشابه هو الذي يحقّق لنا الفهم، ويمكّن العقلَ من الإمساك بالدلالة، ولكنّها دلالة محصورة بتركيب البنية، أي بنظام مقفل، يتأسّس عليه هذا المعنى، ويكشف عنه.

جاء التفكيك ليُسقِط هذا كلّه. فقد نظر إلى الحقيقة على أنّها كذبة، وإلى المعنى على أنّه ظاهرة تتلاشى سريعًا، فتتبخّر، وتنهار، ما إن تدخل في اللغة، سواء أكانت منطوقة أم مكتوبة، وربما تشظّى في معانٍ عديدة مختلفة، وهو ليس شيئًا ثابتًا يتوجّه إلى جمهور المستمعين.

اعتبر درّيدا أنّ الحضارة الغربيّة بكاملها قامت على افتراض أنّ معنى الكلمة يبقى حاضرًا تمامًا في ذهن المتكلّم كما ينقله إلى المستمع، من غير أن يفقد دلالته، وسمّي هذا بـ"ميتافيزيقا الحضور"؛ وهو أمر خطأ، لأنّه اختلاف وإرجاء، يتسلّل بشكل مستمرّ إلى التواصل، ليمنع اكتمال المعنى. وعدم التوافق هذا هو الأساس الذي بنى عليه التفكيك فلسفته.(٢)

ويرى درّيدا أنّ أهمّ عمل قامت به البنيويّة هو أنّها أسّست لفلسفة ليس فيها للفاعل أيّ دور.(٣) لهذا السبب، عملت التفكيكيّة على فكّ الفكرة التي تعتبر أنّ الفكر يمكنه الاعتماد على اللغة في الانتقال، والوصول إلى معرفة لا

---

١ – المرجع نفسه، ص ٧٠

٢ – ستيوارت سيم، **دليل ما بعد الحداثة**، ص ١٥ – ١٦

٣ – أحمد عبد الحليم عطية، **نيتشه وجذور ما بعد الحداثة**، ص ١٣٧

تلوّثها اللغة أو تشوّهها. ومع أنّ الفلسفة تجهد لمحو صفتها الكلاميّة، تبقى آثار الصراع ظاهرة فيها، من خلال المجاز، والإستراتيجيّات البلاغيّة الأخرى.(١)

ويبدو أنّ هيديغر قد أشار إلى لامعقوليّة المعنى في اللغة، إذ اعتبر أنّ اللوم يقع عليها في مسألة اللاأصالة و"الوجود غير الأصيل"، لأنّها تهترئ، وتنشر باهترائها "اللاحقيقة"، وبهذا ينسى الإنسان الوجود الحقيقيّ للاشياء التي تعبّر عنه، ويسقط في "اللاأصالة"، من خلال بدعة اخترعها هو نفسه: المجتمع. لقد تهاوت اللغة لتصير حديثًا يوميًّا، وأشبه بالثرثرة الفارغة، في حين أنّ محاولة المناقشة الجديّة لتجاوز اللغة الميتة نحو لغة دالّة يصير اليوم ذوقًا منحرفًا.(٢)

أمّا درّيدا فاعتبر أنّ الفلاسفة تمكّنوا من فرض أنظمتهم الفكريّة من خلال تجاهلهم أو نفيهم مفاعيلَ الكلام المفسِدة، مُظهِرًا كيف أنّ الكتابة (واللغة) تحرّف مشروع الفيلسوف وتُعَقّده.(٣)

إنّ جوهر عمل درّيدا هو كسر الفكرة السابقة التي سادت، والتي ارتبطت بها الحقيقة، وهي ثنائيّة الظاهر والباطن. فالحقيقة التي تحيل إلى العقل والمنطق والنظام وهم بالنسبة إليه، وهذه الفكرة وجّهت الفكر الفلسفيّ طويلًا، وتولّدت عن ثنائيّة ميتافيزيقيّة، وكانت دائمًا الأصل المحجوب، والمبدأ الأوّل

---

١ – Christopher Norris, **Deconstruction theory and practice**, London: Routledge, 3rd. ed., 2002, p. 19

٢ – كولن ولسون، **ما بعد اللامنتمي**، تعريب: يوسف شرور وعمر يمق، بيروت: دار الآداب، ط٥، ١٩٨١، ص ١١٩

٣ – Christopher Norris, **Deconstruction theory and practice**, p. 18 – 19

الموغل في الماوراء. فالحقيقة، بنظر درّيدا وجماعة ما بعد الحداثة، لا معنى لها، ويستحيل الوصول إليها، ولا فرق بينها وبين الصياغات البلاغيّة التي تشوّهها.[١] كانت جميع الفلسفات تقوم على مركزيّة العقل، فهاجمه درّيدا ليُظهر أنْ ليس ثمّة من مرجع يضمن الحقيقة الفلسفيّة، فالفلسفات الأوروبيّة كلّها كانت نوعًا من المركزيّة الأوروبيّة، وتعتبر أوروبا مركز الفكر.[٢] ولضرب هذا المركز، انطلق درّيدا من تدمير اللغة، أي الكتابة ونظام الكلام، وإبراز لامعناهما. فالمركز الثابت لا يكشف عن نفسه إلّا من خلال حضوره في اللغة، كما يرى هيديغر، وهي تقوم بتثبيت الوجود والزمن، لهذا فلا يمكنها الفرار من التقاليد أو التاريخ. من هنا، فإن التفكيك ينسف كلّ ما يحجب الكينونة.[٣]

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ النقد الحديث في الولايات المتّحدة بدأ يولي أهمّيّة للنظريّات الفرنسيّة الجديدة في الربع الأوّل من القرن العشرين. وقد ظهر هذا في أعمال جوفري هارتمان Geoffrey H. Hartman وج. هيلز ميللر J. Hillis Miller، وآخرين ممّن قادهم تجاوزهم للشكلانيّة الجديدة إلى مواقع تفكيكيّة، خصوصًا مع سبعينيّات القرن العشرين.[٤] وبدأ التفكيك ينتشر في الولايات المتّحدة خلال اصطدام ما بعد البنيويّة مع النقد الجديد وتقليده الذي

---

١ – أحمد عبد الحليم عطية، **نيتشه وجذور ما بعد الحداثة**، ص ١٤٦

٢ – المرجع نفسه، ص ١٣٨

٣ – عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة**، ص ٢٦٦

٤ – Christopher Norris, **Deconstruction theory and practice**, p. 15 - 16

كان قد بدأ يظهر فيه شكٌّ في نفسه، فراحت التفكيكيّة توجّه إليه، من الداخل، أسئلة تنسفه، وتشكّك فيه.[١]

٣ – تفكيك درّيدا: ركز درّيدا في تفكيكه على اللغة، فعمل على تفكيكها، ليتمكّن من إظهار التناقضات في الفكر، على أنواعه. وهو يعترف بدور هيديغر الأساسيّ في عمليّة التفكيك، لأنّ الفيلسوف هو من أعلن نهاية الميتافيزيقا، ومنه تعلّم درّيدا أن يتموضع داخل الظاهرة، ليفجرها من داخلها، وذلك بتوجيهه جملة أسئلة تكشف عجز هذه الظاهرة عن الإجابة عنها، فتنكشف تناقضاتها الداخليّة.[٢] ويشرح درّيدا بنفسه عمله في التفكيك النصّيّ، يقول:

> "الأدب، والنقد الأدبيّ على الخصوص، يخضعان غالبًا إلى هيمنة (كذا) نُظُم فلسفيّة كلاسيكيّة؛ ولكن يمكن أن يظهر في الأدب... فكر، إن لم نقل فلسفة، لا يسمح باحتوائه من قِبَل الفلسفة، أو التأويليّة النقديّة أو "الشعريّة"... هناك أوّلًا حركة داخل – ميافيزيقيّة، وحركة أخرى تشكّل نَقْضَها، أو على الأقلّ تجاوزها. إنّ التفاوض أو المماحكة بين هاتين الحركتين هو ما كان يهمّني. ولقد حاولت أن أشخّص المنطق، أو البرنامج الذي يحكم، بصورة متكرّرة، هذه الحركيّة المزدوجة للنصوص."[٣]

---

١ – Ibid, p. 17

٢ – جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، تعريب: كاظم جهاد، الدار البيضاء: دار توبقال، ط٢، ٢٠٠٠، ص ٤٨

٣ – المرجع نفسه، ص ٥٠

معنى هذا أنّ درّيدا لا يتعامل مع النصّ على أنه شيء متجانس، بل على أنّه متناقض؛ ما يعني أنّ النصّ نفسه يحتوي على ما يفكّكه وينسفه، وهذا ما يقضي على مركزيّته المتوهَّمَة. فالنصّ عبارة عن تراكم للتناقضات التي تبدو متجانسة، بفعل ما كنّا نظنّه منطقًا ميتافيزيقيًّا، يستمدّ منه تماسكه، ومتى توصّلنا إلى الإمساك بخلل هذا التجانس المتوَهَّم، صار عبارةً عن تراكم للمتناقضات التي لا مرجع لها. يقول في هذا الأمر:

> "أنا لا أتعامل والنصّ، أيّ نصّ، كمجموع متجانس. ليس هناك من نصّ متجانس. هناك في كلّ نصّ... قوى عملٍ هي، في الوقت نفسه، قوى تفكيك للنصّ. هناك دائمًا إمكانيّة لأن تجد في النصّ المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجَعله يتفكّك بنفسه... ما يهمّني في القراءات التي أحاول إقامتها ليس النقد من الخارج، وإنّما الاستقرار، أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنصّ، والعثور على توتّرات، أو تناقضات داخليّة، يقرأ النصُّ من خلالها نفسَه، ويفكّك نفسه بنفسه... أن يتفكّك النصُّ نفسُه يعني... أنّ هناك في النصّ قوًى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته."[1]

---

[1] – المرجع نفسه، ص ٤٩. يشرح عبد الوهاب المسيري طريقة التفكيك بشكل أوضح، يقول: "تتمّ عمليّة التفكيك على مرحلتين: يقوم الكاتب بالتعمّق في النصّ، حتّى يصل إلى الافتراضات الكامنة فيه، وإلى المنظومات القيميّة والمعرفيّة التي يستند إليها، وإلى افتراضاته الأصوليّة وأساسه الميتافيزيقيّ الكامن. أمّا المرحلة الثانية، فهي حين يبدأ الناقد في اكتشاف عنصر "مُمالئ" في النصّ (تفصيلات هامشيّة...)، فيأخذها الناقد التفكيكيّ، ويظلّ يُعَمِّق فيها ويحمّلها بالمعاني حتّى يتبيّن احتواء الكلّ الثابت المتجاوز تفاصيلَ تقوّض من كلّيّته وثباته...

ولكن أين يكمن موضع التناقض في النصوص؟ إنّه اللغة التي نستعملها لنكتب، أي أنّ التناقض الموجود في الأساس، هو بفعل الكتابة. واللغة التي تصير كتابة هي التي تحمل وهم الحقيقة والتماسك، وهي التي يتسلّل إليها الخلل الميتافيزيقيّ.

كيف يمكن أن نفسر هذا؟

الكتابة تبدو للوهلة الأولى نسخة عن "كتابة أوّليّة" موجودة في الكلام، فالكلام هو الكتابة الأوّليّة التي تحاول الكتابة اللاحقة أن تنقله.(١) فـ"سماع النطق" s'entendre parler الذي تنقله لنا المادّة الصوتيّة يقدّم لنا نفسه على أنّه مادّة لا أمبيريقيّة، وبالتالي كدالّ لا – خارجيّ أو عاميّ، هو ما ساد العالم خلال حقبة طويلة، وهو الذي أنتج فكرة العالم.(٢) وهذه الفكرة تظهر في الديانات التوحيديّة الثلاث، ففي الإسلام نجد أنّ فكرة السمع التي يُخَصّ بها الله تسبق الأفكار الأخرى في الآيات القرآنيّة؛(٣) وفي المسيحيّة الله هو الكلمة

إنّ النقد التفكيكيّ لا يفكّك النصّ ويعيد تركيبه ليبيّن المعنى الكامن في النصّ... وإنّما يحاول أن يكشف التوتّرات والتناقضات داخل النصّ، وتعدديّة المعنى، والانفتاح الكامل، بحيث يفقد النصّ حدوده الثابتة، ويصبح جزءًا من الصيرورة ولعب الدوالّ، ومن ثمّ تختفي الثنائيّات والأصول الثابتة والحقيقة والميتافيزيقا." (عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص ١١٤ – ١١٥)

١ – يقول دريدا: "يبدو أن المفهوم الغربي للكلام ينكشف اليوم كأنه تخَفٍّ لكتابة أوّليّة. وقبل هذا كانت الكتابة تبدو أشبه بإضافة إلى الكلام." (Jacques Derrida, **De la grammatologie**, Paris: Les éditions de minuit, 1967, p. 17)

٢ – loc. cit.

٣ – جاء، مثلًا: ﴿إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾ (البقرة/ ١٢٧) و: ﴿فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللَّهُ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾ (البقرة/ ١٣٧) و: ﴿فَتَقَبَّلْ مِنِّي إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾ (آل عمران/ ٣٥) و: ﴿وَاللَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾ (المائدة/ ٧٦) و: ﴿وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾ (الأنعام/ ١٣، ١١٥) و: ﴿إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾ (الأنفال/ ٦١)

(اللوغوس) الأولى التي بها تمّ كلّ شيء، منذ الأزل.[١] وكذلك في اليهوديّة، فالله "يقول"، أي يصدر الكلمة الأولى، لتكون الأشياء.[٢] فالصوت هو الكلمة الأولى التي أنتجت فكرة العالم، وعلى هذا الأساس تأسّست الميتافيزيقا السابقة للحداثة. وبهذا تكون فكرة أصل العالم قد قامت انطلاقًا من الاختلاف بين ما هو دنيويّ وما هو غير دنيويّ (مفارق)، أي بين الخارج والداخل، والمثالي وغير المثاليّ... وهذا ما جعل للكتابة وظيفة ثانويّة وأداتيّة (أي أنّها أداة)، هي عبارة عن ترجمة لكلمة مليئة تمامًا، لأنّها حاضرة لذاتها ولمدلولها وللآخر، ولشرط الحضور نفسه. وهي دائمًا في خدمة الكلام، وتترجم الكلمة الأوّليّة غير القابلة للنقل بذاتها.[٣]

أ – الكتابة/ الفارماكون: بناء على هذا، تصير الكتابة ظِلًّا غير صحيح للكلمة الأولى (اللوغوس)، أو للكلمة – الأب التي تخونها الكتابة وتختلف عنها، وتُوهِم أنّها هي. لهذا اعتبر درّيدا الكتابة فارماكون Pharmacon،[٤] أي أنها سمّ وعقار شافٍ في آن.[٥] وقد أوضح هذا في كتابه "صيدلية

١ – جاء: "فِي الْبَدْءِ كَانَ الْكَلِمَةُ، وَالْكَلِمَةُ كَانَ عِنْدَ اللهِ، وَكَانَ الْكَلِمَةُ اللهَ." (يوحنا: ١/ ١)

٢ – جاء في العهد العتيق: "وَقَالَ اللهُ: لِيَكُنْ نُورٌ، فَكَانَ نُورٌ." (تكوين: ١/ ٣) "وَقَالَ اللهُ: لِيَكُنْ جَلَدٌ فِي وَسَطِ الْمِيَاهِ." (تكوين: ١/ ٦) "وَقَالَ اللهُ: لِتَجْتَمِعِ الْمِيَاهُ تَحْتَ السَّمَاءِ إِلَى مَكَانٍ وَاحِدٍ، وَلْتَظْهَرِ الْيَابِسَةُ..." (تكوين: ١/ ٩) إلخ... وهنا نلفت إلى أن التلفّظ بالاسم الإلهيّ لا يعرفه إلّا الكاهن الأكبر عند اليهود (كبير الأحبار) الذي يلفظه بصوت عالٍ في قدس الأقداس، مرّة واحدة في السنة، وخلال هذا يُحدِث الناس خارج الهيكل جلبة، كي لا يتسرّب هذا الاسم الملفوظ إلى الخارج.

٣ – Jacques Derrida, **De la grammatologie**, p. 17 – 18

٤ – باليونانية Pharmakeia.

٥ – جاك دريدا، **صيدلية افلاطون**، تعريب: كاظم جهاد، تونس: دار الجنوب للنشر، ١٩٩٨، ص ٢١

أفلاطون" La pharmatie de Platon، إذ بناه على أساس محاورة "فيدروس"، وعلى كلمة أفلاطون فيها: "إنّ الكتابة لا يسعها إلّا أن تكرّر وتتكرّر. إنّها تدلّ دائمًا على الشيء نفسه." ويعتبر درّيدا الفارماكون، أو العلاج/ السم يتسلّل إلى النصوص المكتوبة بكل لبسه.[١]

ويشرح لنا درّيدا ماذا يقصد هو بالفارماكون، فهو:

"ضدّ الجوهر تحديدًا: كلّ ما يصمد أمام كلّ إجراء فلسفيّ، متجاوزًا إيّاه بلا انتهاء، بما هو لا هويّة، ولا — ماهيّة، ولا جوهر، ومادًّا إياه، عبر هذا بالذات، بالضدّيّة التي لا تنضب لرصيده، وبافتقاره لكلّ غور."[٢]

الكتابة، إذًا، فارماكون، لا يمكننا من خلالها إلّا أن ندور في حلقة مفرغة، لأنّها تبدو منعشة للذاكرة، تسعفها من خلال حركتها الخاصّة على إدراك ما هو حقيقيّ. لكنّها في الواقع سيّئة في الأساس، خارج الذاكرة، تُنتِج رأيًا لا عِلمًا، ومظهَرًا لا حقيقة. إنّها وهم خادِع. ولأنّها كذلك، لا تسمح بالتموضع في ما تقوم هي بمَوْضَعَته، وتترك شبَحَها للمنطق الذي يحاول أن يطوِّعَها من خلال صدوره عنها، ولكنّه، من خلال حركاته العجيبة عندئذ، يتغيّر، ولا يمكننا، بعدُ، أن نعدّه منطقًا أو خطابًا. فالكتابة التي تخلّف لنا

---

١ – المرجع نفسه، ص ١٥. يقول دريدا: "فارماسيه في اليونانيّة هو أيضًا اسم شائع يدلّ على تقديم الفارماكون أو العقار: العلاج و/ أو السمّ."

٢ – المرجع نفسه، ص ٢٢

شبحها لا تقول لنا شيئًا، لأنّها في جوهرها شبحُ ما تريد أن تقول، وليست حقيقته.(١)

من هنا، يقول درّيدا إنّ الكتابة التي هي فارماكون لا تتمتّع بأيّة هويّة، فلا ماهيّة لها، ولا مثال ancidétique. وبما أنّها لا تتمتّع بكيان، لا يمكن أن نعالجها بثقة، ولا أن نعالج مفاعيلها، فهي تغيّر اتجاهاتها باستمرار، نقلبها ونديرها كجوهر مضرّ يسبّب النسيان.(٢) إنّها الوسط بين الأشياء المتعارضة، وهذا هو سبب التباسها. والفارماكون أيضًا "في حالة اختزان دائم، وإن لم يكن يتمتّع بعمق أساسيّ، ولا بموضِعيّة نهائيّة. سنرى إليه يَعِد بنفسه إلى ما لا نهاية له، ويتملّص دائمًا عبر أبواب خفيّة، لامعة كالمرايا، ومفتوحة على متاه. وهذا الخزّان في الخلفيّة هو أيضًا ما ندعوه بالصيدليّة."(٣)

لنعد، في هذه المسألة إلى شرح درّيدا، يقول:

" يقول درّيدا: "اللوغوس ابن (لأنّ أصله هو أبوه)، وإنّه لَيَفنى من دون حضور أبيه، ومن دون عونه الحاضر، حضور أبيه الذي يجيب... عنه ومن أجله. من دون أبيه لا يعود... سوى كتابة... وعليه، فخصوصيّة الكتابة إنّما تعود إلى غياب الأب... تكون الرغبة في الكتابة... تعود إلى غياب الأب."(٤)

١ – المرجع نفسه، ص ٥٧

٢ – المرجع نفسه، ص ٨٢

٣ – المرجع نفسه، ص ٨٤

٤ – المرجع نفسه، ص ٢٩

انطلاقًا من هذا الكلام، نفهم كيف تدمّر الكتابة نفسها. فهي تعلن عن نفسها على أنّها "لوغوس" منبثق عن أب، كما أعلن يوحنا عن المسيح أنّه الكلمة التي انبثقت من الأب، وكانت معه. فإذا اعتبرنا عبارة "أبو اللوغوس" مجازيّة، بدت لنا الكلمة الأولى (أبو) آلَفَ إلينا، تتساكن مع اللفظة التي تليها (أي اللوغوس)، وتتلقّى الكلمة الأولى من الثانية أكثر ممّا تتلقّاه الثانية منها. كلّ لفظة تحيل إلى الأخرى، وتستمدّ معناها منها. فإذا أردنا أن نفسّر، هنا، معنى اللوغوس، علينا "البدء بالقلب الشامل لجميع الوجهات المجازيّة، وعدم التساؤل عما إذا كان "لوغوس" يقدر أن يتمتّع بأب، بل إدراك أنّ ما يزعم الأب أنّه أب له لا يمكن أن يستقيم من دون الإمكان الأساسيّ، إمكان اللوغوس."[1] لهذا السبب، يقول درّيدا إنّ الكتابة تبدو "انجرارًا محتومًا للازدواج: زيادة لزيادة، ودالّ لدالّ، وممثّل لممثّل."[2]

تفسير هذا أنّ الكتابة توالٍ لكلمات، كلّ واحدة منها تستمدّ معناها قياسًا على التي قبلها والتي بعدها، وقياسًا على ما ليست إياه، وهذا هو النصّ المكبوت. فكلمة فأر، مثلًا، لا تعني كلبًا أو أسدًا، بل حيوان آخر نفهمه، من جملة ما نفهمه، من نفي دلالته قياسًا على الآخر. "وهكذا فهو يسكن أو يكمن عن طريق ما يفترض أنّه أصليّ وتلقائيّ من الكلام فيما يتعلّق بالظاهرة المؤقّتة والمكانيّة المؤجّلة في الكتابة... وهذا الافتراض أو الادّعاء بفوريّة الكلام ومباشريّته تنهار... بمجرّد أن نصبح واعين أو مدركين كيف أنّها في الحقيقة

---

١ – المرجع نفسه، ص ٣٢ – ٣٣

٢ – المرجع نفسه، ص ٦٥

تتكوّن من كلّ العناصر المتّصلة بالكتابة، لكنّها تستخدم كلّ هذه العناصر التي تتضمّن المعنى سلبًا... مثل المعاني المنفيّة التي تقدّم نفسها عن طريقها كأصل بديهيّ أو بَيِّنٍ في ذاته، وكهدف للوجود."[١] فالمعنى المركزيّ الذي نظنّ أنّنا ندور حوله يتكشّف عندها عن خواء، لأنّه غير موجود، والكلام سلسلة من الدوالّ التي تتلاحق، ولكنّها لا تحيل إلّا إلى نفسها، ولا تحتمل معناها إلّا ممّا قبلها، وممّا يليها في المكان، داخل الجملة الواحدة. ولا معنى للكلمة من غير السياق؛ لكنّ السياق نفسه، في تشكّله وتسلسله، يتكرّر، ويدور حول نفسه، ويرتبط بالذاكرة التي تلقي عليه بظلال المعنى، حيث هو، من غير أن يستقلّ بالمعنى وحده. وبمعنى آخر، فالكتابة ظِلُّ المدلولِ عليه، ولكنّها ليست إيّاه، فهي ظِلّ الحقيقة، لا الحقيقة نفسها؛ وبما أنّها ظِلّ، فلا هويّة لها. الكتابة، كما يقول درّيدا، لا تتدخّل "إلّا في اللحظة التي تتمتّع فيها الذات العارفة من قبل بمدلولات لا تقوم الكتابة آنذاك إلّا بتدوينها."[٢]

عليه، فإنّ استراتيجيّة التفكيك، عند درّيدا، تتحرّك من الهامش نحو المركز، وبهذا تحاول أن تكشف أنّ المعنى لا يحيل إلى اللوغوس – العقل كمصدر أعلى للحقيقة والوعي، بل يحيل إلى معنى آخر، ثمّ يحيل هذا المعنى الآخر إلى

---

[١] – أوليفر ليمان، **مستقبل الفلسفة في القرن العشرين**، ص ١٥٦

[٢] – جاك دريدا، **صيدلية أفلاطون**، ص ٩٤

آخر، وهكذا... حتّى لا نعود أمام معنًى واحد، وأمام حقيقة واحدة، بل أمام تحوّل واختلاف مستمرّين، وأمام بعثرة لا نهاية لها.[١]

ولتفسير الكتابة – الفارماكون أكثر يقول درّيدا:

"هذا الذي يكتب بالأبجديّة لا يعود حتّى ليقلّد... (لأنّه) يحاكي بكامل الإتقان. يتمتّع بحظّ أكبر في إعادة إنتاج الصوت، ما دامت الكتابة الصواتيّة تفسّخ الأخير على أفضل نحو، وتحوّله إلى عناصر مجرّدة وفضائيّة. هذا التفسيخ للصوت هو هنا، في آن... ما يحفظه ويفسده على أكمل وجه. ما يحاكيه بإتقان كامل، لأنّه ما عاد ليحاكيه؛ ذلك لأنّ المحاكاة تؤكّد جوهرها وتشحذه بامّحائها. جوهرها هو لا – جوهرها."[٢]

يعني هذا أنّ الكتابة تحاول، بالخطّ والرموز، أن تنقل الظاهرة الصوتيّة التي هي الكلام، ولكنّها، إذ تفعل هذا، تصير محاكية له، فتلغيه وتمحوه[٣] لتؤكّد نفسها مكانه، فتلغي، بهذا، "الأب"، من غير أن تتمكن من حَمل جوهره، ولا الحلول محله. إنّها "تصطَنعه"، وباصطناعها له تلغيه وتكشف عن لا حقيقتها. هكذا يسقط المركز. فدرّيدا يحاول أن يجد الأصل الذي يصدر

---

[١] – قارن: عمر التاور، **إستراتيجية التفكيك عند جاك دريدا – الهدم والبناء**، مجلة: تبيّن، عدد ٩/ ٣، صيف ٢٠١٤، ص ٣٠

[٢] – جاك دريدا، **صيدلية أفلاطون**، ص ٩٨

[٣] – قارن: عمر التاور، **إستراتيجية التفكيك عند جاك دريدا – الهدم والبناء**، ص ٣٤. يقول هذا الباحث: "إنّ المنفذ إلى تفكيك ميتافيزيقا الحضور – بوصفها تاريخًا متمركزًا حول العقل والصوت، أو من حيث هي تاريخ خطّيّ للمعنى أو الحقيقة – هو مفهوم الكتابة." (المرجع نفسه، ص ٣٥)

الكلام عنه، والذي يتحوّل إلى كتابة، وبهذا يُظهر درّيدا أنّ الهامش (= الكتابة) أصل بالنسبة إلى المركز (= الكلام). فالكتابة تسكن في قلب الكلام، بمعنى أنّ الهامش يسكن في قلب المركز، وهذا المركز يتأسّس بفضل الهامش،[١] وبهذا يصدّع الاثنين معًا، لأنّ الأصل يصير اصطناعًا للهامش، والهامش ينسف هذا الأصل باصطناعه إياه، لأنّ المصطَنِع يدمّر حقيقة ما يصطنعه.

على هذا، يعطي درّيدا والتفكيكيّون السيطرة المركزيّة للكلام واللغة المحكيّة الذي يفترض أن يضمن لنا حضور المعنى، ويحذر الكتابة.[٢]

يقول كريستوفر نورس Christopher Norris في العلاقة بين الكلام والكتابة إنّ الصوت يغدو استعارة للحقيقة والأصالة، ومصدرًا لكلّ ما هو كلام حيّ حضوره ذاتيّ، مقارنةً بثمار الكتابة التي تُعَدّ ثانويّة، لا حياة فيها. ففي الكلام يمكننا أن نشعر بالرابطة الحميمة بين المعنى والصوت الذي نطلق، ما يمثّل ضربًا من تحقيق المعنى بشكل سريع، ينقل بعض الفهم الشفّاف له. أمّا الكتابة فتدمّر مَثَلَ الحضور الذاتيّ الأعلى المحض. إنّها وسيط بلا شخصيّة، ومُراءٍ بسيط يسقط بين المعنى والقصد، وبين السياق والفهم.[٣]

وفي دراسة الكتابة، ركز درّيدا على أمرين أساسيّين، هما: الأثر la trace، والاختلاف la diff**a**rance (بحرف الـ a، لا الـ e الفرنسي:

---

١ – قارن: المرجع نفسه، ص ٣٦

٢ – بيير ف. زيما، **التفكيكية**، تعريب: أسامة الحاج، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٦، ص ٥٧

٣ – كريستوفر نوريس، **التفكيكية**، تعريب: صبري محمد حسن، الرياض: دار المريخ، ١٩٨٩، ص ٧٥ – ٧٦

différence). لذا لا بدّ من التوقّف عند ثلاث نقاط: الأثر، والتناصّ، والاختلاف، لما لها من تداخل.

ب – الأثر: ركز درّيدا على "الأثر" trace، إذ اعتبر في "صيدليّة أفلاطون" أنّ الكتابة بمنزلة أثر ضائع، وقوّة تائهة تقع خارج الحياة؛ أمّا الكلام المباشر فهو ما يجعل رأس المال يُثمر، فهو يحيل إلى القانون، ولهذا السبب، يُظهر الوحدة التي في اللوغوس.[١] فما هو المقصود بالأثر؟

الأثر هو "التشكّل الناتج عن الكتابة. وهو يحدث عندما تتصدّر الإشارةُ الجملةَ، وتبرز القيمة الشعريّة للنص، ويقوم النصّ بتصدير الظاهرة اللغويّة، فتتحوّل الكتابة لتصبح هي القيمة الأولى هنا."[٢] يعني هذا أنّ النصّ الذي يتشكّل خارج الكتابة تأتي الكتابة لتحوّله إلى نصّ مقروء، فتحلّ هي محلّ ظاهرة الكلام، وتبدو كأنّها هي الفعل الأوّل لتَشَكُّل النصّ، في حين أنّها ظِلّ لتلك الحالة الأولى، واصطناع لها. يدلّ هذا على أنّنا أسرى نظام لغويّ فقد علاقته بالواقع الخارجيّ، لأنّه عبارة عن أثر لمصطلحات أخرى، صارت غائبة ضمن النظام، أو معتمِد على وجود تلك المصطلحات وأثرها.[٣] يقول درّيدا في تحديد الأثر:

> "الأثر هو ما يشير وما يمحو في الوقت نفسه. أي ما لا يكون حاضرًا أبدًا."[٤]

---

١ – جاك دريدا، **صيدلية أفلاطون**، ص ١١٣

٢ – كريستوفر نوريس، **التفكيكية**، ص ٥٦

٣ – كريستوفر باتلر، **ما بعد الحداثة**، ص ٢٤

٤ – جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، ص ٥٣

تفسير هذا أنّ كلّ أصل لا يمكنه أن يكون أصلًا إلّا قياسًا على نسخةٍ ما بعدَه، تضمن له أصليّته. و"الأوّل" لا يكون كذلك إلّا إذا أقام في الجوهر، والثاني يدعم الأوّل، ويُظهر أوّليّته، أي أنّه، لكونه ثانيًا، يجعلنا ندرك أنّ ما قبله أوّل. وبهذا يصير أوّل/ ثانيًا، فلا أصل محضًا، لأنّ هذا الأصل "يتلوّث"، مبتعدًا عن أصليّته، ما إن يكون أصلًا، ويسلك طريقًا تُدخل عليه "الأثر" ليعدّله باستمرار، ويفقد بهذا أصليّته.[١] وقد ألمحنا إلى هذا الأمر في كلامنا على اللوغوس وابن اللوغوس قبل قليل.

من المفيد منا أن نشير إلى تعليق بيير زيما Pierre Zima على الأثر، حيث يقول:

"والحال أنّه، بالنسبة لدرّيدا(كذا) يكون حضور المعنى غير قابل للتحقيق، بمقدار ما تحيل كلّ إشارة بلا انقطاع، إلى الدلالات السابقة واللاحقة، مُحدِثًا هكذا تفتيتًا لحضور المعنى وتَماثله. بمعنى آخر، ليس المعنى حاضرًا أبدًا، لأنّه يكون قد بات دائمًا مُرْجَأً في حركة يسمّيها درّيدا إرجاء."[٢]

---

١ - المرجع نفسه، ص ٣٠ – ٣١

٢ - بيير زيما، التفكيكية، ص ٧٥ – ٧٦

وعليه، فإنّ "كلّ عنصر يتأسّس انطلاقًا من الأثر الذي تتركه فيه العناصر الأخرى في السلسلة أو النسق."[١] لذا يمكننا أن نقول إنّ الأثر يشير، في آن، "إلى امّحاء الشيء، وبقائه محفوظًا في الباقي من علاماته."[٢]

كلّ كلمة في اللغة تحمل أثرًا معينًا فيها، لأنّها تنقل شيئًا ما، وهذا الشيء الذي تنقله أصلٌ بالنسبة إليها؛ ولكنّه أصل غائب، لأنّنا لا نفهمه إلّا من خلال هذه الكلمة التي تحلّ محلّه. إنّها تحمل أثره، ولا تحمله هو، فهي ليست هذا الذي تنقل، وهو، بدوره، غائب وقد ترك أثره في هذه الكلمة.

تطمح الكتابة إلى أن تكون هي اللغة الأولى، من خلال الأثر الذي فيها. وهي تطمح دائمًا إلى تجاوز حالها الثانويّة (أي أنّها حدث يأتي بعد النطق)، ووظيفته أن يحيلنا إليه باستمرار. وعلى هذا، فالكتابة تلغي النطق (الكلام) بحلولها محله. وتصير اللغة هي تلك الكتابة التي تولّد النصّ. وبحوارها مع اللغة، تبدو الكتابة سابقة عليها، وتتجاوزها، وتستوعبها، بدل أن تكون إفصاحًا ثانويًّا، متأخّرًا عن الكلام. وبهذا يتحصّل لنا نوعان من الكتابة: "الأولى كتابة تعتمد على التمركز المنطقيّ، وهي التي تسمّى الكتابة كأداة

---

[١] – جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، ص ٣٣. وفي هذه المسألة يقول كريستوفر نوريس: "الأثر عند دريدا ينبثق من قلب النصّ، كقوّة تتشكّل بها الكتابة. وبذلك يصبح الأثر وحدة نظريّة في فكرة "النحويّة" (grammatologie). وبذلك تركّز الفكرة، بكلّ طاقتها، على "الأثر"، كما تنتعش من خلال الكتابة... وهو يتحرّك من أعمق أعماق النصّ، متسرّبًا من مناورة، ليشعل طاقاته الملتهبة، مؤثّرًا بذلك على (كذا) ما حوله دون أن تستطيع يدٌ مسّه. والأثر مسؤول عن كلّ انفعال يصدر عن الجزئيّات الدنيا للإشارة، مثلما أنّه حاصلُ الناتج الذي تُحدِثه وظائف العلاقات." (كريستوفر نوريس، **التفكيكية**، ص ٥٧)

[٢] – جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، ص ٢٧

صوتيّة/ أبجديّة خطّيّة، وهدفها توصيل الكلمة المنطوقة؛ وثانيتهما هي الكتابة المعتمدة على "النحويّة"، أو كتابة ما بعد البنيويّة، وهي ما يؤسّس العمليّة الأوّليّة التي تُنتج اللغة."(١)

نفهم من هذا كلّه أنّ الكتابة هي أثر من آثار الكلام، والكلام، بدوره، أثر من آثار الفكرة الأصل التي لم يعد لها وجود بفعل الاصطناع. فالكلام ألغاها وحلّ محلها، والكتابة ألغت الكلام، وحلّت محله.

من هنا، يرى درّيدا أنّ خدعة التدوين الأدبيّ تشغله، وكذلك كّل المفارقة الخاصّة بـ"أثر" لا يمكنه إلّا أن يمحو نفسه خلال ملاحظته نفسَه، وإذا أراد أن يبلغ هدفه لا بدّ من أن يُمحى، ثمّ يُعاد إنتاجه مجدّدًا، ليُمحى مرّة أخرى.(٢)

نستنتج أخيرًا أنّ "الأثر" هو أساس في مسألة الكتابة، فهي تقوم عليه، وهو كامن فيها، يتجدّد باستمرار، ويسكن الكلمات التي تشكّل أدواتها، ويتكرّر مرّة بعد مرّة طالما أنّ الكتابة قائمة.

ج – التناصّ: يقودنا الكلام على الأثر إلى التناصّ intertextualité؛ والمقصود بالتناصّ هو دخول نصّ على آخر، بأيّ شكل من الأشكال. وهذا الأمر يرتبط، حكمًا، بمسألة سقوط المركز، ومعه سقوط الأصل في اللغة.

فاللغة، بحسب درّيدا، عبارة عن تراكم للتناصّات التي تدخل عليها من خلال الاستعمال، ولتلك التي يخلعها عليها قارئها. لهذا السبب تصير كلّ قراءة

---

١ – المرجع نفسه، ص ٥٦

٢ – Jacques Derrida, **Du droit à la philosophie**, Paris: éd. Gallilée, 1990, p. 443 – 444

"إساءة قراءة"، وكلّ قراءة من هذه القراءات تكون تفكيكًا للّتي قبلها، وتدميرًا لها، وبالتالي إساءة قراءة بدورها، يكمن تفكيكها في داخلها، فتفكّك هي نفسَها، من الداخل، بسبب تراكم التناقضات فيها، ويقوم الآخرون بتفكيكها أيضًا(١) من خلال لعبة التناقضات نفسها.

النصّ، بحسب درّيدا والتفكيكيّين، في حال تحوّل دائم، وبالتالي تتعدّد معانيه، فلا يقف عند معنًى واحد، ويُقرأ بمعانٍ مختلفة، بحسب من يقرأه. فالبحث عن معنى مركزيّ للنص لا وجود له، وأمر مستحيل. وهو شبكة مليئة بالتناقضات، بسبب اللغة التي يتأسّس عليها. والحقيقة تكمن داخل النصّ، لا خارجه، لهذا فهي نسبيّة، وليست مطلقة كما أُلِف في السابق. لهذا السبب يصير شبكة من التعالقات التي تتراكم فيه؛ ومعنى هذا ألّا معنى واحدًا له، وداخله متشظٍّ كخارجه. وفي هذه المسألة يقول عبد الوهاب المسيري:

> "النصّ... مجرّد حبر على ورق، شيء محسوس مادّيّ، علامات بين إشارات صمّاء بينها فراغات صمّاء لا تشير إلى شيء خارج نفسها، ولكنّها لا حدود لها. فلعب الدلالات لا نهاية له، ولا يتوقّف إلّا بشكل عشوائيّ وعرضيّ عند هامش الصفحة، أو في نهايتها."(٢)

هذا السقوط في شبكة الدلالات المختلفة هو بفعل التناصّات التي في داخل النصّ، فهو يقف بين نصّ قبله وآخر بعده، فيفقد حدوده، ويصير

---

١ – راجع: عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة**، ص ٢٦٨

٢ – عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص ١٠٨

صدى لنصوص أخرى تتراكم فوقه، وفي داخله وخارجه، ويفقد هويّته. والأثر هو هذه النصوص، وهو هذه التناصّات التي تتراكم في النصّ الواحد. إنّه، بالشكل الذي يكون عليه، ناقص، لا يكتمل معناه من غير النصوص التي تشكّل تناصّات له. وعندما نقرأ النصّ، نستعمل اللغة التي كُتِب بها، وبالتالي فإنّ ما نقول خاضع للصيرورة بدوره، لأنّ اللغة هي لعب دلالات، وهي "إساءة قراءة" بسبب تراكم النصوص التي تحتوي عليها.(١) بهذا يفقد النصّ ذاكرته التاريخيّة، لأنّها تصير مبعثرة في كلّ مكان، وفي العلامات التي تشكّل هذا النصّ. وهذا أيضًا يُسقِط الذاكرة الإنسانيّة بما هي ذاكرة إنسانيّة، ولهذا السبب لا تكون للنصّ هويّة.

وفي هذا المجال تحديدًا، ترى كاترين بيلسي Catherine Belsey أنّ ذاتيّة الكاتب التي تتكوّن بوساطة اللغة ليست أكثر من قاموس جاهز، تظهر مداخله بوساطة باقي الكلمات والمفردات، وتشكّل حلقة مستمرّة بين المفردة التي تكون مدخلًا، والشرح الذي يكشف ويوضّح. وبهذه الطريقة، فإنّ المؤلّف لا يستطيع أن يعبّر عن ذاته في وحدويّتها واختلافها عن غيرها، فيصير فعل الكتابة عمليّة تجميع لمقتطفات نصّيّة متناصّة.(٢)

وإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد قلنا: إنّ الكلمة ذاكرة لا ذاكرة لها. هي تمثيل لما تقول، أي للدالّ، ولكنّها ليست هي الدالّ نفسه. من هنا فالألفاظ تحمل دلالات متراكمة فيها، بفعل الاستعمال، وبفعل علاقاتها بما قبلها وبما

---

١ – قارن: المرجع نفسه، ص ١٠٩

٢ – Catherine Belsey, **Critical practice**, London: Methuen, 1980, p. 137

بعدها. كلّ سياق هو عبارة عن مجموعة إشارات دالّة، لا معنى لأيّ منها من غير الأخرى. ولهذا تصير بمنزلة الفارماكون الذي سبق أن تكلمنا عليه عند درّيدا، فهي سمّ وترياق في آن، أي أنّها تحمل فيها المعنى واللامعنى.

وفي معنى البَعْثَرة dissémination التي تكلّم عليها درّيدا، يمكن أن نورد رأي بيير زيما الذي يرى أنّها:

> "لا تتّسم بأيّ معنى مفهوميّ... بل هي تستبعد التمييز التقليديّ بين "المعنى الأصليّ" و"المعنى المجازيّ" في وضع حرج حيث تتحوّل الحقيقة بذاتها إلى "جمهرة عاجّة من الاستعارات"... يكون محكومًا عليها بالفشل على الفور، على كلّ محاولة لتحليل الاستعارة على المستوى المفهوميّ. ليس هناك غير الصورة."[1]

إذًا يضيع المعنى في جمهرة الاستعارات التي تغطّي نسيج اللغة، ويظلّ هاربًا ويحيل إلى سواه. واللفظة نفسها يريد درّيدا بها "نَثْر المعنى"، أي بعثرته.

د – الاختلاف: لعلّ مسألة الاختلاف هي أبرز ما يحكم تركيبة درّيدا الفلسفيّة. ولدراسة هذه المسألة علينا أن نتذكّر "الأصل" الذي سبق أن تكلّمنا عليه، لأنّها مرتبطة به.

قلنا إنّ هذا الأصل لا يكون كذلك إلّا استنادًا إلى ما هو تالٍ له، أي إلى ما ليس أصلًا، ويأتي لينسخ هذا الأصل. وبهذا فلا يوجد أصل حقيقيّ،

---

[1] – بيير زيما، **التفكيكية**، ص ٩٢

لأنّه يُستَشَف ممّا ليس كذلك، أي من نسخته. إنّ الأثر هو ما يكشف عنه، وبهذا لا يكون موجودًا في الواقع.

من هنا يكون "الاختلاف" إحالة إلى ما هو آخر، وإرجاء لكي يتحقّق في ذاته، أو، إذا شئت، "إرجاء لتحقّق الهويّة في انغلاقها الذاتيّ."(١) إنّه إحالة وإرجاء، لهذا السبب اقترح بعضهم أن نكتب هذه الكلمة: الأخ(ت)لاف، إشارة إلى الإرجاء والإخلاف.(٢) ويمكن تحديد الاختلاف بأنّه "الإزاحة التي تصبح بواسطتها (كذا) اللغة، أو الشيفرة، أو أيّ نظام مرجعيّ ذي ميزة تاريخيّة عبارة عن نيّة من الاختلافات."(٣)

والاختلاف قوّة تكمن في اللغة، تدفع بالدلالة إلى الأمام وتقوّضها في آن. فمعنى كلّ كلمة يتشكّل من خلال ارتباط الدالّ بمعناه، وغياب المدلولات الأخرى، قبله وبعده. ولكنّه يستدعيها أيضًا بشكل غير مباشر ليؤكّد دلالته هو. إنّ لفظة "بَيْت"، مثلًا، تحمل قوّتها الدلاليّة، ونعرف منها أنّها ليست "المصنع"، ولا "المدرسة"، أو سواها. فقد استدعت لفظة "بيت" اللفظتين الأخريين، بشكل غير مباشر، وتَشَكَّل معناها من غيابهما، مع أنّها لم تدلّ

---

١ – منال بن حميميد، **النظرية النقدية المعاصرة والأدب الرقمي**، (أطروحة دكتوراه)، المسيلة: جامعة بوضياف، ٢٠١٨، ص ١٢٤

٢ – هذا ما اقترحه كاظم جهاد في تعريبه اللفظة. (راجع: جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، ص ٣١) وقد اقترح عبد الوهاب المسيري تعريبها بلفظة "الاخترجلاف"، وهي لفظة منحوتة من كلمتين: الاختلاف والإرجاء، أي اختلاف الدالّ عن الآخر، وإرجاؤه المعنى. (راجع في هذا: عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص ٩٨ – ١٠٠)

٣ – منال بن حميميد، **النظرية النقدية المعاصرة والأدب الرقمي**، ص ١٢٥

عليهما. فالمعنى مُرْجَأ، ولكنّه حاضر أيضًا. بهذا تتراكم "الآثار" في المعنى الواحد. هكذا يتبعثر المعنى.

يقول درّيدا نفسه في الكلمة "الاختلاف":

"يمكن بالطبع أن نوضح استخدام هذه المفردة، وأن نقيم خطابًا حول استخدامها، وحول ما يعبّر عن نفسه بصورة اقتصاديّة أو مقتصدة. إنني أكتب في الحقيقة على هذا النحو، وأعتبر أنّني أكتب حقًّا حين أذهب في اللغة إلى الحدود التي تصبح معها شبهَ... عصيّةٍ على الترجمة. هذه طريقة في عدم نسيان أنّنا نكتب دائمًا داخل لغة معيّنة... دلالات هذه المفردة... تتّضح من خلال سلسلة من المفردات الأخرى التي تعمل معها. "الكتابة" مثلًا، أو "الأثر"، أو "الزيادة"، أو "الملحق"، وهي جميعًا كلمات مزدوجة القيمة، أو ذات قيمة غير قابلة للتعيين: "الأثر" هو ما يشير وما يمحو في الوقت نفسه، أي ما لا يكون حاضرًا أبدًا. و"الزيادة" هي ما يأتي لينضاف، وما يسدّ نقصًا... إنّها إجمالًا كلماتٌ ليست كلماتٍ، ولا مفهومات، وليست قابلة للفصل عن اللغة، وهي تقوم بعمل مماثل للـ différ**a**nce... وإن كانت مختلفة عنها أيضًا. إنّها، إذن، سلسلة تتمتّع كلّ حلقة منها باستقلالها النسبيّ، ولكن تتكرّر فيها الحلقة المجاورة."[1]

---

[1] – جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، ص ٥٣

نفهم من هذا الكلام أنّ اللغة عبارة عن لعبةِ دوالّ، تختلف عن بعضها، ولكنّ بعضها يستدعي الآخر، ليكشف عن تباينه و"اختلافه". وهو يحتفظ بأثر من الكلمة الأخرى، يكشف عن هذا الاختلاف. وهذا الأثر شرط أساسيّ لتتمكّن جميع المدلولات التي تستمدّ وجودها من العقل نفسه بأن تتحلّل. إنّه "الشرط الأساسيّ والأصل الذي لا يمكن أن نذهب إلى أبعد منه، ويتمرّد على كلّ محاولة فهم. فهو أصل بلا أصل ولا مركز."[١]

يمكننا أن نقول إنّ مركز الوجود وأصله هو الاختلاف، أي اللامركز. ومثله اللغة التي تكشف عنه. فإذا كانت اللغة نفسها لعبة تناقضات ودوالّ، تتحرّك وتكشف عن تناقضات معناها، فكذلك الوجود يقوم على تناقضات ميتافيزيقيّة، تنكشف لنا في اللغة المعبِّرة نفسها.

على هذا الأساس بنى درّيدا فلسفته من غير مركز، وبلا عودة إلى العقل واللوغوس للكشف عن الحقيقة الغائبة في أغوار الكلام واللغة.

إنّ الكتابة، عند درّيدا، تَتّهم الحقيقة، بناء على الشك المستمرّ، وتتّهمها بعدم الحضور، لأنّها لا يمكن أن تنكشف بغير اللغة؛ واللغة موضع شكّ، لأنّها مبنيّة على تناقضات و"استعارات". فهي قابلة للتأويل، ولذا تتملّص من المعنى باستمرار.

بهذا يكون المعنى، بالنسبة إلى درّيدا، "غير قابل للتحقيق، بمقدار ما تحيل كلّ إشارة بلا انقطاع، محدثة هكذا تفتيتًا لـ"حضور المعنى" وتماثله. بمعنى

---

١ – أحمد عبد الحليم عطية، **نيتشه وجذور ما بعد الحداثة**، ص ١٤٠

آخر: ليس المعنى حاضرًا أبدًا، لأنّه يكون قد بات دائمًا "مُرجَأً" في حركة يسمّيها درّيدا "إرجاء" (différance)."[١]

هذا الأمر هو الذي يقود إلى تناثر المعنى، لأنّه يصير لعبًا حرًّا للدوالّ، كما أسلفنا. لهذا السبب، يقول درّيدا إن "الهوّة" aporia (أي الحضور الذي يكون كالغياب) هي دليل القوّة في اللغة، ولكنّها قوّة لا يسعنا التحكّم بها، وهي التي تكشف عن انفصال الدالّ عن المدلول.[٢]

يكشف الاختلاف الدرّيديّ عن أنّ المعنى ليس عنصرًا تفلّت من الصيرورة، كما أُلِف في السابق، مع فلسفة الحداثة، بل خاضع لها. وعلى هذا، يكون كلّ ما في الوجود متحوّلًا، وكلّ الحقائق نسبيّة، لتَسقط صلابةُ الفلسفة السابقة أمام تحوّل ما بعد الحداثة المستمرّ وشكّها.

أخيرًا يصرّح درّيدا في بعض مقابلاته أنّ التفكيك ليس منهجًا، ولا يمكن تحويله إلى منهج، ولا هو فعل أو عمليّة، بل حاصِل، أو حدَث لا ينتظر تشاورًا ولا تنظيمًا، لأنّ كلّ شيء يتفكّك تفكّكًا مستمرًّا.[٣]

بناء على ما سبق، يصير العالم، كما يقول كريستوفر باتلر، "وأنظمته الاجتماعيّة وهويّته الإنسانيّة... مفاهيم نخلقها "نحن" في اللغة، على نحو لا يمكن تبريره (كذا) أبدًا عبر الزعم بأنّ تلك هي "حقيقة" الأمور. فنحن لا

---

١ – بيير زيما، **التفكيكية**، ص ٧٥ – ٧٦

٢ – يشرح عبد الوهاب المسيري معنى "الهوّة" بقوله إنّها "النقطة التي تنفصل فيها سلسلة الدلالات عن سلسلة المدلولات، ويبدأ انزلاق الدوالّ، وتبدأ عمليّة "الاخترجلاف" (الاختلاف – الإرجاء) وتراكم الأثر وتناثر المعنى." (عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص ١٠٢)

٣ – جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، ص ٦١

نعيش داخل الواقع، بل داخل تصوراتنا له... لا يوجد شيء خارج النصّ باستثناء المزيد من النصوص التي نستخدمها في محاولة وصف أو تحليل ما تدّعي النصوص الإشارة إليه."[١]

أخيرًا، نعترف بأنّ نص درّيدا شديد الصعوبة والغموض، باعتراف ميشيل فوكو والفيلسوف الأميركيّ جون سيرل John Searle الذي يقول:

> "وصف لي ميشيل فوكو أسلوب درّيدا في إحدى المرّات بأنّه يتسم بـ"غموض إرهابيّ"؛ فالنصّ مكتوب بأسلوب شديد الغموض، إلى حدّ يجعلك عاجزًا عن تحديد الموضوع بالضبط (لذا وُصف بـ"الغموض"). وعندما تنتقد يجيبك درّيدا قائلًا: لقد أخطأتَ فهمي، فأنتَ أحمق."[٢]

هذا الأمر صحيح إلى حدّ كبير، فدرّيدا يناور كثيرًا في نقده، ويتلاعب باللغة، ويستنطقها بقوّة، ليستخرج منها المعنى ونقيضه، وبهذا ينقل التناقضات التي فيها، من خلال خطابه، بل إنّه يبني خطابه على هذا الأساس.

٤ – خاتمة: بعد كلّ ما قلنا، يَظهر لنا التفكيك عمليّةٌ تُفكّك أولًا الميتافيزيقا، من خلال تفكيك اللغة نفسها، وهي إذ تفعل هذا، تنسف ثبات الحقيقة والفلسفة والنصّ، وترسّخ الشكّ والنسبيّة واللاثبات في كلّ نصّ تتناوله. إنّها المعبر الأوّل عن مرحلة ما بعد الحداثة، وتتناسب تمامًا مع المجتمع الاستهلاكيّ

---

١ – كريستوفر باتلر، **ما بعد الحداثة**، ص ٢٦

٢ – المرجع نفسه، ص ١٤

ومتطلباته الخاضعة للإعلام، وللأسواق وحاجاتها، وتواكب حتّى العِلم الذي لم يعد يواجه الثوابت، بل صار أمام المتغيّرات المستمرّة التي تتحكّم بالوجود.

والتفكيك لا يردّ الأمور إلى أصولها، لأنّه يعتبرها بلا أصل. وهو، إذ ينزع المركز والتمركز، يكشف عن أنّ الفكر السابق الذي قام على أساس ثبات اللوغوس وثبات الحقيقة، سقط، وأثبت فشله، لأنّه لم يلحظ التناقضات التي كانت تحكمه.

وعلى أساس التفكيك، وصلنا إلى نقطتين أخريين مرتبطتين به، وبمشروع ما بعد الحداثة، هما موت الإنسان (والمؤلّف)، وغياب التاريخ، ما سنعالجه في الفصلين الآتيين.

الفصل الخامس:
موت الإنسان في مشروع ما بعد الحداثة

١ – مقدّمة: يحمل المشروع ما بعد الحداثيّ توجّهًا جديدًا بالنسبة إلى الإنسان. فبعد أن جعلَته الحداثة محور الكون ومركزه، أقصاه مشروع ما بعد الحداثة عن هذا المركز، فخسر الأهمّيّة التي كان يتمتّع بها؛ وجاء كلّ من البنيويّة والفلسفة اليساريّة لتقضيا تمامًا عليه. وعلى هذا الأساس، يجب أن نفهم مشروع ما بعد الحداثة على أنّه مشروع بلا إنسان.

٢ – البنيويّة وموت الإنسان: أحالت البنيويّة الأهمّيّة الكبرى إلى البنية، فصارت هي، عندها، التنظيم الذي تتركّز عليه الأشياء، وتتحتّم دراسته كتنظيم متكامل لكلّ شيء. ولهذا يمكننا أن نقول إنّ العلم البنيويّ يعترف بوجود "معقوليّة من غير ذات، ولا يقبل أن يسقط في أغوار الأنا التي فقدت أهمّيّتها. بمعنى آخر، هو يُقصي الذات تمامًا، لأنّه يعتبرها مكانًا لاشتغال البنيات، ووظيفة من غير واقع خاصّ بها.[1] ولعلّ هيديغر كان أوّل من مهّد بفلسفته لهذا الأمر؛ فقد رأى أنّ الميتافيزيقا تنصرف إلى الاهتمام بالموجود، ولا تفكّر في الوجود إلّا باعتباره متمثّلًا في الموجود؛ فعندما تسمّي الوجود وتتكلم عليه، تقصد بهذا الموجودِ نفسَه، لهذا فإنّ إحياء التساؤل عن الوجود هو ثمرة لتقويض الميتافيزيقا. وعندما يتكلّم على نسيان الوجود، يقصد نسيان الاختلاف بين

---

[1] – عبد الرزاق الداوي، **موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر**، بيروت: دار الطليعة، ط١، ٢٠٠٠، ص ١١٢

الوجود والموجود.[١] ولكنّ اعتبار الوجود مختلفًا عن الموجود، بشكل جذريّ، يُفقد الإنسانَ قدرته على معرفة الوجود، ولو كانت محدودة، ليصير الصمت هو الفلسفة الوحيدة الممكنة، وبهذا يموت الإنسان.[٢] وعندما تسقط الميتافيزيقا بهذا الشكل، يسقط الإنسان معها، لأنّ الفكر الميتافيزيقيّ يُنتجه.

بالعودة إلى البنيويّة، يقول جان بياجيه Jean Piaget إنّ علم النفس العلميّ قد أسّسته القواعد الجديدة التي فرضها على الأفراد المجتمع الصناعيّ في القرن التاسع عشر، وقد قطعت جذوره البيولوجيّة، ولم يبق منه شيء إلّا تحليل التصوّرات الفرديّة، وهي تصوّرات يمكن أن يكتفي بها أيّ عالم نفس، والعقل الباطنيّ الذي ركّز عليه فرويد Freud أعلن نهاية الإنسان، لأنّه فكّك عقله الواعي كأداة متميّزة للدراسة.[٣] وفي هذه المسألة بالتحديد يقول روجيه غارودي Roger Garaudi نقلًا عن فرويد إنّ علم النفس "طَعَن الكرامة الإنسانيّة بعد كوبرنيكس وداروِن طعنة ثالثة، وأذلّها إذلالًا جديدًا... بعد إذلالها السابق الذي أتى من علم الكون... ومن علم الحياة."[٤] ويعلّق جارودي بأنّ

---

[١] – المرجع نفسه، ص ٤٨

[٢] – المرجع نفسه، ص ٤٩

[٣] – جان بياجيه، **البنيوية**، تعريب: عارف منيمنة وبشير أوبري، بيروت: منشورات عويدات، ط٤، ١٩٨٥، ص ١٠٥

[٤] – روجيه غارودي، **نظرات حول الإنسان**، تعريب: يحيى هويدي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٨٣، ص ٢٩٣

فرويد، من خلال اعترافه بالحتميّة التي تسيطر على الحياة النفسيّة للإنسان، قد أوضح لنا أنّ الإنسان الحرّ المسؤول عن أفعاله وتفكيره ليس إلّا وهمًا.[١]

إنّ المعضلة التي دفعت البنيويّة إلى إلغاء الإنسان هي أنّه إنسان بالحياة التي يشترك بها مع باقي الكائنات، وبالثقافة الموجودة حوله. إنّه، كمفكّر، باحث عن ذاته في التاريخ، ولكنّه خاضع لحكم الصيرورة، لهذا السبب يصير "آخرَ" دائمًا. فهو ليس لغته التي يتكلّمها، ولا أعماله نفسها، ولا يمكن التعبير عنه.[٢] وهو موجود بالقياس إلى الآخر خارجه. ويبدو أنّ فوكو يرى أنّ تبشير نيتشه بإنسان خارق، متفوّق، هو نبوءة بموت الإنسان الراهن، لتبدأ من هنا مرحلة فلسفيّة جديدة.[٣]

لقد قامت البنيويّة بتغييب الذات الإنسانيّة كذات متغيّرة، وخاضعة للتحوّل، لأنّ ما هو متغيّر لا يشكّل تصويرًا لبنية ثابتة. فالبنية الثابتة تخلو من التحوّل الذي تعرفه الذات الإنسانيّة. لقد كانت المقاربة البنيويّة في ستّينيّات القرن العشرين تولي الأهمّيّة كلّها للبنى التي تشكّل مجموعات لا معنى لأيّ عنصر فيها إلّا بمقدار ما يقيمه من علاقات مع العناصر الأخرى؛ لهذا صار مفهوم الإنسان الفرد يستر الواقع الحقيقيّ، أي أنّه يخفي الواقع الفعليّ الذي يجب كشفه.[٤] لقد تلاشت في البنيويّة العلوم الخاضعة لهذا المنظور الذي يرى

---

١ – المرجع نفسه، ص ٢٩٤

٢ – عبد الوهاب جعفر، **البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو**، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٩، ص ٢٨٦

٣ – المرجع نفسه، ص ٢٨٨

٤ – جاكلين روس، **مغامرة الفكر الأوروبي**، ص ٤٠٢

إلى الإنسان ذاتًا تعقل وتفعل بإرادتها، وذلك لأنّ البنى اللاشعوريّة هي التي تتحكّم بحياته وتصرّفاته، كما أثبت فرويد، فهو مخلوق منفعل، لا فاعل، غارق في العالم، من غير أن يختار هذا، تأسره حتميّات محيطه وظروف حياته، وتنحفر فيه، ولا يستطيع أن يخرج منها. من هنا، عوضًا من الذات الناطقة، فُضِّلت اللغة التي تمثّل نسقًا مقفلًا، مكتفيًا بذاته، أي نسقًا لا يتأثّر بالخارج، ولا يتغيّر، وحلَّ محلَّ الإنسان المنتج نسقُ الإنتاج؛ وبدلَ الإنسان الواعي ساد خطابُ اللاشعور. صارت المعرفة التي تشكّل سياقًا بلا ذات هي ما حلّ محلّ الإنسان الباحث.[1]

ومع أنّ البنيويّة لم تكن فلسفة بحدّ ذاتها، بل منهج، أو طريقة نظر إلى المفاهيم، إلّا أنّها نتجت عن فكر فلسفيّ يبدأ من خارج الإنسان، واحتوت موقفًا فلسفيًّا ضمنيًّا، أزاح الإنسان عن مكانته في الكون، ليقيم مكانه مجموعات تشكّل آليّات متحرّكة، لا تتغيّر، تدور حول مركزها. وبهذا تكون البنيويّة هي التي أزاحت الإنسان وأعلنت موته، وموت كلّ نزعة إنسانيّة، وأسقطت الإشكاليّات الفلسفيّة الناتجة عنهما.

ولعلّ كلود ليفي شتراوس، في أنتروبولوجيّته البنيويّة، وعلى الرغم من كلّ شيء، جرّد الإنسان من كلّ خصوصيّة تميّزه ككائن ثقافيّ وتاريخيّ واجتماعيّ، ومن كونه ذاتًا هي تمثيل لكيان واقعيّ، لأنّ وعيه مخادع، لا قدرة له على الإبداع، ولا معنى لكلامه.[2] وهذا هو التوجّه العامّ لموقف البنيويّة من الإنسان.

---

[1] – قارن: عبد الرزاق الداوي، **موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر**، ص ١٧ – ١٨

[2] – المرجع نفسه، ص ١١١

يقول ليونارد جاكسون Leonard Jakson في هذا الصدد، متكلّمًا على الفلسفات التي حاولت إزاحة العلم الإنسانيّ:

"إن الذات الإنسانيّة لم تعد شيئًا متماسكًا وأساسيًّا ومحوريًّا، كما يفترض الإنسانيّون، وإنّما هي نتاج أو أثر جانبيّ لـ"بنًى" تدرسها هذه الفروع."[١]

هذا هو الواقع العامّ للبنيويّة مع الذات الإنسانيّة، وهو واقع ينطلق من إلغاء الذات الأنانيّة، كذات مركزيّة في الكون، لتحلّ محلّها البنية التي تتمركز حول لوغوس، وتحمل معها تركيبًا ثابتًا نستطيع قراءته. لهذا السبب، يرى غارودي إنّنا، حين نفسّر البنيويّة بطريقة مجرّدة، سنصل إلى نتيجة تقول إنّ موت الله قد قاد إلى موت الإنسان. فهذا المذهب في التفكير والتحليل قد أوصل إلى فلسفة مبنيّة على موت الإنسان، وغياب الذات.[٢]

٣ – الماركسيّة وموت الإنسان: يقول لويس ألتوسر Louis Althusser إنّ ماركس قد اعتبر أنّ ضياع الماهيّة الإنسانيّة هو الشرط الأبرز لتحقيق عالم إنسانيّ.[٣]

لقد اهتمّ ماركس Marx ببناء فلسفة جديدة على أنقاض فلسفة هيغل Hegel وفيورباخ Fuerbach، محوّلًا جدل هيغل الروحيّ إلى جدل ماديّ صرف. واعتبر الإنسانَ وحدةً واحدة في بنية الآلة الاقتصاديّة – الاجتماعيّة

---

١ – ليونارد جاكسون، **بؤس البنيوية**، تعريب: ثائر ديب، دمشق: دار الفرقد، ط٢، ٢٠٠٨، ص ٣١ – ٣٢

٢ – روجيه غارودي، **نظرات حول الإنسان**، ص ٢٩٦

٣ – لويس ألتوسر وآخرون، **قراءة رأس المال**، تعريب: تيسير شيخ الأرض، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٢، ١/ ١٣٠

التي يتحرّك فيها رأس المال، ونظّم علاقات الإنتاج والعمال برأس المال هذا، منطلقًا من دراسة رأس المال الإنكليزيّ، ليدرس تنظيم شكل الإنتاج الرأسماليّ. لكنّ فلسفة ماركس (وإنجلز Engels)، بصورة عامّة، قد جرّدت الإنسان من صورته الشعوريّة، ومن حرّيّة امتلاكه المكاسب، لتجعل منه آلة فاعلة في جهاز كبير من الإنتاج، ونظّمت له عمله وأجره. وعلى الرغم من هذا التنظيم لقطاع العمل، إلّا أنّ الذات الإنسانيّة قد فقدت وجودها المستقلّ، وصارت جزءًا من مجموعة لا تخضع إلّا لشروط الإنتاج التي توجّهها.

على الرغم من أنّ ماركس قد عظّم الإنسان، للوهلة الأولى في فلسفته، إلّا أنّه ربط الإنسانيّة، عمومًا، بالمجتمع. واعتبر أنّ الإنسان المنتِج وحده هو الذي يحقّق سمته الإنسانيّة، في سياق التطوّر التاريخيّ، وبهذا يربط تحقيق الوجود الإنسانيّ بالوجود مع الآخرين وبينهم، أي في المجتمع، وبالعمل والإنتاج كسمتين أساسيّتين لتحقيق الإنسان ومعناه. فـ"الملكيّة المادّيّة المباشرة هي الهدف الأوحد للحياة... إنّ دور العامل لا يُلغى، بل يوسَّع، ليشمل كلّ البشر. كما أنّ علاقات الملكيّة الخاصّة تظلّ هي ذاتها، علاقات الجماعة مع عالم الأشياء."[١] في الحقيقة، إنّ التحقيق الإنسانيّ، عند ماركس، يمكن فهمه بمجمله على أنّه يتمّ بالعلاقة بمفهوم العمل.[٢] وعلى الرغم من أنّ ماركس قد نظر إلى العمل ورأس المال كمقولتين أنتروبولوجيّتين، لا اقتصاديّتين وحسب،

---

١ – إريك فروم، **مفهوم الإنسان عند ماركس**، تعريب: محمد سيد رصاص، دمشق: دار الحصاد، ط١، ١٩٩٨، ص ٥٤

٢ – المرجع نفسه، ص ٥٥

إلا أنّ الإنسان ظلّ، في التطبيق الشيوعيّ الصرف، جزءًا من كلّ، يفتقد ذاته، بافتقاده إلى الملكية الفرديّة، وترتبط حرّيّته بحرّيّة الحزب الذي يدير الدولة. ويتمّ تحقيق الغاية الفرديّة في تحقيق الهدف الجماعيّ الذي ترفعه الدولة، بمعزل عن رغبة الإنسان نفسه. ولعلّ التمثيل الأبرز لهذه المقولة كان جوزف ستالين Joseph Stalin. ومع أنّ الشيوعيّة الماركسيّة خصوصًا تعتبر العمل وحده هو التعبير الذاتيّ للإنسان، إلّا أنّ الإنسان لا يتحقّق وجوده الشخصيّ إلّا من خلال الوجود الجماعيّ هنا، والثوريّة الماديّة التي يعدّها ماركس هي حركة التاريخ نفسه، يظلّ هدفها الجماعة، لا الفرد، فالفرد، في أبعد الأحوال هنا، لا معنى له من غير الجماعة وذوبانه فيها. إنّه لا يملك شيئًا ولو كانت الدولة تنصفه، وتوزّع الأرزاق بالتساوي – نظريًّا – بين الناس. والتطوّر الإنسانيّ هو تطوّر إنسانيّ عامّ، شامل، لا فرديّ. ومهما قيل في هذه المسألة، تسقط الحرّيّة الشخصيّة في تركيب الجماعة، ويموت الإنسان الفرد في الجماعة، لتصير هي الذات الكبرى لجميع الذوات الخاصّة. والإنسان يعمل في المجال الذي تحتاج إليه الجماعة، وليس من الضروريّ أن يكون محبًّا لهذا العمل، فالمطلوب أن يتقن ما يقوم به، على اختلاف المهن التي يمكن أن يتدرّج فيها. فالمجتمع هو الذي ينظّم الإنتاج العامّ،[١] وبناء على هذا، ينخرط الإنسان في هذا الإنتاج.

إن اكتشاف الماركسيّة الأساسيّ هو أن الإنسان، من الناحية العلميّة، لا وجود له، بل هي العلاقات الاجتماعيّة، ولا وجود للذات، أو للفاعل التاريخيّ، بل للبنيات الموضوعيّة. "كما لا وجود للتقدّم، بالمعنى الإنسانيّ،

---

١ – المرجع نفسه، ص ٥٧

ولكن لتعاقب التشكيلات الاجتماعيّة... لم يكن بإمكان الماديّة التاريخيّة أن تتكوّن كعلم إلّا بشرط التخلّي... عن جميع مزاعم النزعة الإنسانيّة."[1]

لقد بلغ العمل الشيوعيّ أعلى مكانة له مع ستالين، وعندها انكشف سقوط الإنسان، بانحصار التفكير في مواقف جامدة، مفروضة، ما أسقط الحرّيّة الشخصيّة، وألغى الذات الإنسانيّة الفرديّة بإلغائه حرّيّة التفكير. وقد تحوّلت نزعة ماركس الإنسانيّة مع التطبيق الشيوعيّ والثورة البولشفيكيّة، خصوصًا مع ستالين، إلى وعي جامد، لا يقيم وزنًا للذات ولا لفكرها خارج إطار العقيدة الجامد. ولهذا السبب نجد لوفيفر Lefèvre يرفض "النزعات التي تُغَلِّب الاقتصاد، أو المجتمع، أو تركّز على مادّيّة غير إنسانيّة."[2] هذه النزعات التي رسّختها الشيوعيّة مع الوقت، آذنت بموت الإنسان في هذا الفكر. لهذا السبب نجد أَلْتوسير يعتبر أنّ الشيوعيّة السوفياتيّة تقيّد حرّيّة الفرد، تمامًا كالفاشيّة.[3]

٤ – نيتشه وموت الإنسان: يقول نيتشه:

"نحن في عصر حضارته مهدّدة بالتدمير من طرف
وسائلها هي نفسها."[4]

---

[1] – عبد الرواق الداوي، **موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر**، ص ٢٧

[2] – إديث كريزويل، **عصر البنيوية**، تعريب: جابر عصفور، الكويت: دار سعاد الصباح، ط١، ١٩٩٣، ص ١٠٤ – ١٠٥

[3] – المرجع نفسه، ص ٦٥ – ٦٦

[4] – فريدريك نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته**، تعريب: محمد الناجي، الدار البيضاء: دار أفريقيا الشرق، ٢٠٠٢، ص ٢٢٠

ويعلن في مكان آخر موت جميع الآلهة، وانحصار الأمل في ظهور الإنسان المتفوّق.[١] فالحضارة المهدّدة بالدمار هي تلك التي تخضع لقيم يقودها الضعف، وعلينا التخلّص منها لتحقيق ذاتنا. فالإله يمثّل ميتافيزيقا الإنسان الماضيّ التي تجعله مرتبطًا بها، وكان نيتشه يهدف إلى تدمير هذا السقف، لقيام عالم تقوده القوّة التي بها يتحقّق الإنسان الحقيقيّ. فالإنسان الماضي قد مات، وانتهى معه الأفق الميتافيزيقيّ الماضي.

ويعني موت الإنسان عند نيتشه كسر عزلته، "لأنّ القول بأنّ الله قد مات معناه أنّ الإنسان يعيش وحده في هذا العالم. لكنّ نيتشه كان يرمي من وراء قوله ذاك إلى أبعد من هذا المعنى، لأنّه أنكر وجود "الآخر"، أيًّا كانت الصورة التي يتشكّل فيها هذا الآخر."[٢] معنى هذا أنّ الإنسان الأخلاقيّ المرتبط بميتافيزيقا للأخلاق قد انتهى في نظره، وهي صورة قد رسّخها في الأذهان الفكر الماضي، صورة إنسان سجين أساطير رسمها بنفسه،[٣] وعلى رأسها أسطورة الدين، والقيم المنبثقة منه.

ينظر نيتشه إلى الأخلاق على أنّها ميتافيزيقا، ولهذا فهي تصطنع قيمًا غير صحيحة للواقع الذي نعيش فيه، وتخفي حقيقة الوجود القاسي الذي يشتمل علينا، وتحرّكه القوّة؛ فهو يعتبر أنّ الفلاسفة درجوا على تحديد الصالح

---

١ – يقول: "لقد مات جميع الآلهة، فلم يعد لنا من أمل إلّا ظهور الإنسان المتفوّق." (فريدريك نيتشه، **هكذا تكلم زرادشت**، تعريب: فليكس فارس، الإسكندرية، ١٩٣٨، ص ٦٥)

٢ – روجيه غارودي، **نظرات حول الإنسان**، ص ٢٩١

٣ – المرجع نفسه، ص ٢٩٣

والشرير، بناء على قيم غير صحيحة، اخترعوها لصالح مَن كانت تخدمهم، ثمّ اعتنقها الناس، واعتادوا عليها.(١) والبشريّة كلّها لا تزال تعاني اليوم مضاعفات العلاج الذي تخيّله الكهنة.(٢) لهذا السبب لا بدّ من موت الإنسان الذي اعتادوا على صورته، من أجل تجديد مفهوم التاريخ. فهذا الإنسان مشدود إلى مركز، هو سقف ميتافيزيقيّ، ويهدف نيتشه إلى تدمير هذا المركز.

لقد كان همّ نيتشه في نقده الميتافيزيقا هو أن ينزع الأفكار الوهميّة التي خلعها الفلاسفة والمفكرون والدين خصوصًا على الإنسان، وطبيعةُ الوجود، وهي أفكار أسهمت، برأيه، في قتل الإنسان القويّ فينا، وإنكار الحياة الحقّة، من خلال تكريس قيم عليا، وأخلاق غير واقعية، تارة تحمل صفات أرضيّة، وتارة أخرى تحمل طابعًا سماويًّا، أو غيبيًّا، بعيدة عن إرادة القوّة التي تحكم الحياة. والإنسان الذي يعيش في هذه الحال لم يعد له مكان في العالم المعاصر لأنّه تم تجاوزه، وانتهى وجوده بانتهاء مشروعه الميتافيزيقيّ وتجاوزه.

هكذا تعلن فلسفة موت الإنسان عند نيتشه انهيار كلّ العوالم المثالية، وتعني "أنّ الوجود لا يمكن أن يؤنْسَن... لا يمكن أن يُسجَن في أيّ تصوّر إنسانيّ... (و)تسعى إلى... إعادة الإنسان إلى الطبيعة، باعتبارها تلك القوّة الجبّارة اللاإنسانيّة إطلاقًا، والمتمرّدة على جميع محاولات التطويق المنطقيّ، والعقليّ، والأخلاقيّ."(٣)

---

١ – راجع: فريدريك نيتشه، **أصل الأخلاق وفصلها**، ص ٢٧

٢ – المرجع نفسه، ص ٢٨

٣ – عبد الرزاق الداوي، **موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر**، ص ٣٦

إنّ خطاب هذا الفيلسوف الذي يرتبط بشكل أو بآخر بأسس التفكيك يحاول أن يكشف عن حقيقة تتوصّل إليها ذاتٌ فقدت مركزها، وسقطت منها صفاتها المعقوليّة، وتحرّرت من كلّ التزام أخلاقيّ، ومن كلّ طقس معرفيّ.[١]

إنّ هدم القناعات الراسخة التي قام بها نيتشه تحقّق، من خلال تشكيكه في القناعات المبدئيّة السابقة، ومن خلال تدمير العقل الذي تمركز حول اللوغوس، في فعل المعرفة واليقين. لقد فجّر، في عمله الفلسفيّ، هذا التمركز تحديدًا، من خلال تفجيره المركزَ نفسه، أي الميتافيزيقا التي حلّق هذا الفكر المركَز في أفقها. لهذا السبب يمكننا إدراج عمله تحت شعار بناء الفلسفة، بعد "موت الإنسان"، تمهيدًا لقيام إنسان جديد، لا يخضع للميتافيزيقا، ولا مركز له غير القوّة الطبيعيّة الموجودة فيه، وفي الأشياء.

٥ – موت الإنسان وما بعد الحداثة: قلنا إنّ مشروع ما بعد الحداثة يرتبط بتدمير السقف الميتافيزيقيّ الجديد الذي أرسته الحداثة، وتمحور حول الإنسان الذي نُظِر إليه على أنّه محور الوجود، إذ لم يعد هذا الإنسان كذلك، بل صار شيئًا عابرًا كباقي الأشياء، غير متحكّم بنفسه. فجملة الاكتشافات العلميّة بيّنت له أنّه ليس كما أُلِف، وأنّ الوجود من حوله تتحكّم به الصيرورة الرعناء، أي تلك التي تحرّكها المصادفات؛ كما جاء علم النفس ليسقط مقولة الإنسان الذي يقرّر بإرادة حرّة، لأنّه كشف عن أنّ هذه الإرادة تخضع لجملة عوامل نفسيّة، مرتبطة بالتربية والمجتمع، وبالتالي فإنّ الإنسان تتحكّم به ميوله القابعة

١ – المرجع نفسه، ص ٣٧

في لاوعيه، ويتحرّك وعيه في إطار الحرب التي تدور في هذا اللاوعي بين الأنا العليا والأنا السفلى، وعليه فإنّ إرادته تتأثّر تمامًا بهما، من حيث لا يدري.

وجاء عصر العولمة، فتحكّم الإعلام المتّسع بالعقول، وصار الإنسان وجهًا لوجه أمام الذكاء الصنعيّ الذي يستطيع أن يسبق سرعة الذكاء البشريّ بشكل كبير، وبذلك خضع الإنسان للتكنولوجيا، خضوعًا عامًّا، وغاب في صناعة الاستهلاك التي انفجرت في العالم، وصار دوره الأساسيّ يقتصر على أنّه مستهلِك، يؤمّن له رأس المال لذّته التي يبحث عنها. بل أكثر، يقول سامي أدهم:

> "لقد أصبح الإنسان في ذاته مشروعًا تكنولوجيًّا، حيث أصبح الذكاء الصنعيّ والفلسفة الصَّنْعةُ هما المشروع وهما الهدف، ولم يعد وجود الإنسان الأهمّ هو هدف الحياة. لقد تكلّم الوجود نهائيًّا عبر التكنولوجيا... وأصبح الإنسان ذاته مشروعًا تكنولوجيًّا عبر جسده وذهنه، ولم تعد التكنولوجيا أداة، بل تخطّت الأداتيّة لتصبح غاية في ذاتها، متماهية ومتطابقة مع الإنسان نفسه."[١]

نفهم من هذا الكلام أنّ أهمّيّة الإنسان في الوجود قد تراجعت مع مشروع ما بعد الحداثة، وأنّ الفلسفة نفسها لم تعد تنظر إلى الإنسان على أنّه مشروع إنسانيّ كالسابق، بل على أنّه أداة من جملة أدوات تتحرّك بها التكنولوجيا وتحرّك الوجود.

---

١ - سامي أدهم، **تشميل ما بعد الحداثة**، ص ٢٤٢ – ٢٤٣

لقد أرسى مشروع ما بعد الحداثة ذاتًا لا ملامح لها، ولا شخصيّة مستقلّة، بل مجرّد مظهر. وبهذا انتصرت الذات المُغْفَلَة الباحثة عن لذتها في هذا العالم (من خلال الاستهلاك الذي يؤمّنها لها)، وتتماهى مع سِلَع السوق، من غير أن ترمي إلى استعادة نفسها، أو إلى تأكيد حضورها، وإثبات خصوصيّتها وملامحها في مجتمعها. إنّها صورة الفرد المجهول، المُغْفَل، الذي أعقب إنسان الحداثة المتحرّر،[١] بعد أن تحوّل إلى ذكاء صنعيّ، أو إلى إنسان يعيش في ظلّ هذا الذكاء الصنعيّ، وانفجارِ المعلومات بكمّيّات هائلة.[٢]

عندما سحب مشروع ما بعد الحداثة البساط من تحت أقدام المتمسّكين بالميتافيزيقا، كان يسحب البساط من تحت أقدامه أيضًا؛ [٣] كما أنّه لا يعتبر نفسه مرحلة تاريخيّة عابرة، بل مصدر تدمير لكامل مراحل التفكير التي سبقته.[٤] لقد أنتج ضربًا من الشكّ في كلّ شيء، وهو شكّ يفجّر الحيويّة،

---

١ – قارن: جاكلين روس، **مغامرة الفكر الأوروبي**، ص ٤٠٢ – ٤٠٣.

٢ – في هذا المجال، يقول سامي أدهم: "لقد بدأ عصر اللاإنسان يظهر من خلال الأنا الموضوعيّ الملقى في المشروع المعلوماتيّ الآليّ السيبرنطيقيّ والصنعيّ الذكاء. وأصبح الأنا أنا صنعيًّا سيبرنطيقيًّا، يحاول أن يحدّد ماهيّته وهويّته خارج الذات الوجدانيّة العاطفيّة. وهذا ما أوجد من جديد ثنائيّة أخرى، لكن ليس بين الجسم والوعي، بل بين الوعي والوعي نفسه... فالأنا العارف تخارَجَ، وخرج إلى ما ليس هو، ليلقي نفسه في ما هو من صنعه، وليتعرّف على (كذا) ذاته وعلى إبداعه وخلقه... وأصبح ينظر إلى صناعته على أنّها موازية لأناه من ناحية السلوك." (سامي أدهم، **تشميل ما بعد الحداثة**، ص ١١١) ولهذا السبب غابت الذات الإنسانية شيئًا فشيئًا، واقترنت بالذات الصنعية التي أنتجتها.

٣ – هذا رأي تيري إيجلتون. راجع: تيري إيجلتون، **أوهام ما بعد الحداثة**، تعريب: منى سلام، القاهرة: مركز اللغات والترجمة، ٢٠٠٠، ص ٥٤

٤ – المرجع نفسه، ص ٥٦

ويشلّ الحركة في آن؛[١] والسبب أنّه يفعّل التفكير على ضوء الفكر الجديد وعلومه، ولكنّه، لهذا السبب بالتحديد، يُدخل الشكّ في النفوس، ويدعو إلى إعادة النظر في كلّ شيء، لذا نجد أنّ قيمة الإنسان المركزيّة في الكون قد أعيد النظر فيها، ولم تعد كما كانت.

كذلك، في مشروع ما بعد الحداثة، كان التفكيك أساسًا، حيث عمل دريدا والتفكيكيّون، كما رأينا، على نسف طبيعة التركيب فيها، لتصير معهم تعبيرًا عن التناقضات المتراكمة، ومعنى هذا أنّ التواصل الذي كان الإنسان يعرفه في السابق قد سقط، ولم يعد شيء ثابتًا، بل لم يعد هذا الإنسان الذي رسّختِ الحداثةُ صورتَه نفسَه قابلًا للحياة. يقول ميشيل فوكو Michel Foucault:

> "أمّا في أيّامنا هذه، فكون الفلسفة هي دائمًا ولا تزال في طور أن تنتهي، وكَونُ أنّ داخلها... بل خارجها على الأرجح... في صراع معها، في مجال الأدب كما في مجال التفكير الشكليّ، إنّما يجري طرح إشكاليّة اللغة، كلّ ذلك يدلّ، ولا شكّ على أنّ الإنسان مشرف على الموت...[٢] الإنسان اختراع تُظهر أركيولوجيا فكرنا بسهولة حداثة عهده، وربما نهايته القريبة."[٣]

---

١ – المرجع نفسه، ص ٥٣

٢ – ميشيل فوكو، **الكلمات والأشياء**، تعريب: مجموعة معربين، بيروت: معهد الإنماء القومي، ١٩٩٠، ص ٣١٢

٣ – المرجع نفسه، ص ٣١٣

إنّ اللغة التي نسفها التفكيك والتي كانت هي ركيزة الفلسفة، لأنّها تنقلها، قد بُنِيَت على أساس سقف ميتافيزيقيّ، أشار إليه درّيدا، كما رأينا في الفصل السابق؛ لذا كان من الضروري تقويض أسسها، لتصير رهن التناقضات التي في داخلها. والخطاب القائم عليها، بالتالي، خطاب مليء بالتناقضات التي تبدو للوهلة الأولى متجانسة، إلّا أنّ أيّ تجانس معدوم. فالخطاب الإنسانيّ يخضع للظروف الخارجيّة، وتُغيّره الأحداثُ الصغيرة الطارئة، لهذا لا يمكنهم ادّعاء ملكيّته، والأشياء التي فيه يمكن أن تفلت منهم. يقول فوكو:

"الخطاب ليس هو الحياة، وإنّ زمنه ليس زمنكم. فيه لا تتصالحون مع الموت؛ ومن الممكن أن تكونوا "قتلتم الله" تحت ثقل ما قلتموه، لكنّ عليكم أن لا تعتقدوا أنّكم سوف تصنعون بكلّ ما تقولونه إنسانًا سيعمّر أطول منه."[١]

لقد أسقط الإنسان الجديد السقف الميتافيزيقيّ (وهذا ما يمثّله "قَتْل الله" هنا)، لكنّ سقف الخطاب يبقى، مع هذا بعيدًا عن متناوله، والإنسان الذي يعبّر هذا الخطاب عنه وعن تاريخه لن يكون قادرًا على الحياة، لأنّ طبيعته وطبيعة الفكر الذي ينقله قد تغيّرا أيضًا.

٦ – خاتمة: هكذا نفهم أنّ الإنسان السابق، إنسان الحداثة وما قبلها، قد مات وانتهى، وذلك بفعل التغيّر الجوهريّ الذي أصاب المجتمع، وأنّ إنسانًا

[١] – ميشيل فوكو، **حفريات المعرفة**، تعريب: سالم يفوت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٨٧، ص ١٩١

مختلفًا ينهض اليوم ليحلّ محلّه. إنّه إنسان جديد، صنعِيّ، بلا ذات ولا ملامح، ولكنّه خليفة مَن سبقه، بلا تاريخ (لأنّ النظرة إلى التاريخ، كما سنرى)، والنظرة إلى الخطاب والفلسفة... قد تغيّرت. لقد مات الإنسان في هذا العصر الصنعيّ، بموت حريّته التي كان يتغنّى بها في مرحلة الحداثة، وكان سقوط اليسار إيذانًا بهذا الموت.

الفصل السادس:

نهاية التاريخ في مشروع ما بعد الحداثة

١ – مقدّمة: لقد حتّمت نهاية الفلسفة وموت الإنسان أن نصل إلى موت التاريخ مع ما بعد الحداثة. فالتاريخ قد نُظِر إليه دائمًا على أنّه سلسلة من الأسباب والمسبِّبات التي تتعاقب، في سيرورة زمنيّة، وفي سياق "قصّة كبرى" تحصل في خلالها "القصص الصغرى"؛ بمعنى آخر، كان التاريخ حدثًا كبيرًا خطّيًّا، تتحرّك فيه الأحداث الصغرى، وتتفاعل، ولكن في إطار خطّ متّصل، غير منقّط، يمكن أن ندرجه في منطق تعاقب محدد. هذا بالتحديد هو ما سقط في مفهوم التاريخ، مع ما بعد الحداثة.

ونحن في تناولنا هذه المسألة لا نقصد بـ"نهاية التاريخ" منظور فوكوياما له، وقد تكلّمنا عليه في مكان سابق (أي موت الشيوعيّة وانتصار الرأسماليّة) بل نقصد انهيار مفهوم التاريخ الذي ذكرنا، وانتهاء التعاقب المنطقيّ التاريخيّ للأحداث الصغرى داخل الحدث الأكبر، مع سقوط الأسباب المنطقيّة التي تسوّغ حصولها. وهذا أمر مرتبط بنظرة ما بعد الحداثة إلى التاريخ.

٢ – تغيّر التصور التاريخيّ مع ما بعد الحداثة:

أ – ميشيل فوكو والتاريخ: يقول ميشيل فوكو إنّ الإنسان الذي ظهر في مستهلّ القرن التاسع عشر "منزوع التاريخ".[1] وهو يقصد أنّ مسألة

---

[1] – ميشال فوكو، **الكلمات والأشياء**، ص ٣٠١

التاريخ، كما تمّ تصوّره في السابق، لم تعد ممكنة في ظلّ الحضارة الجديدة، لأنّ المقاربة من الأشياء تغيّرت. فالتاريخ صار، بالنسبة إلى هذا المشروع، الجديد شبيهًا بالتراكيب الروائيّة، بمعنى أنّ بُناه السببيّة المفصَّلَة قد جُمعت بطريقة تشبه القصص الروائيّة، ولكنّه يرزح تحت عبء أساطيره وقوالبه الخاصّة به، وهي قوالب نمطيّة، وأحداثة تمثّل سلسلة مترابطة من النصوص، يمكن تفسيرها بطرق مختلفة، بمعنى أنّ المؤرّخ يمكن أن يتبع قراءة ما للتاريخ، ولكن ليس بإمكان أي مؤرخ أن يزعم بأحاديّة القراءة، أي بأن تكون قراءته هو هي "القصّة الوحيدة" لهذا التاريخ.[١] وتفسير هذا أنّ التطابق بين سرد القصة التاريخيّة التي نختار و"الماضي" مستحيل. فالحدث نفسه يمكن أن يوصَف بطرق مختلفة، كما أنّ دخولنا إلى الأدلّة يتمّ من غير وسيط، فلا شيء واضح.[٢]

ولتفسير هذا الأمر، يقول ميشال فوكو:

> "كنّا نتمثّل تاريخًا أملس، متناسقًا في كلّ جوانبه، يجرّ... كلّ البشر ومعهم الأشياء... هذه الوحدة هي التي تفسّخت في أوائل القرن التاسع عشر عند التحوّل الكبير الذي طرأ على الإبستميّة الغربيّة؛ فاكتشفت تاريخيّة خاصّة بالطبيعة... والأعظم من ذلك أنّه تمّ البرهان على أنّ نشاطات إنسانيّة مميّزة جدًّا، مثل العمل واللغة، تنطوي في ذاتها على تاريخيّة لا توجَد في الحكاية الكبيرة المشتركة فيما

[١] – قارن: كريستوفر باتلر، **ما بعد الحداثة**، ص ٣٧ – ٣٨

[٢] – المرجع نفسه، ص ٤٠

بين والأشياء والإنسان... تمّ التخلّي عن فكرةِ مسطّحٍ زمنيّ متواصل، وعن فكرة التقدّم المطّرد... ويفترض أنّ التاريخيّة التي تمّ اكتشافها في الإنسان قد انطلقت من هنا، لتشمل الأشياء التي صنعها، واللغة التي ينطق؛ ولتشمل كذلك ما هو أبعد، تشمل الحياة."[١]

ويميّز فوكو بين تاريخ الفكر والمعارف عمومًا، والتاريخ بمعناه الكلاسيكي، فيرى أنّ الأوّل يرصد تعدّد الفضائل، ومظاهر الانفصال، في حين أنّ التاريخ الكلاسيكيّ يُغفل الأحداث المباغتة،[٢] وهي أحداث ذات بنًى يركّز عليها فوكو كثيرًا، وتشكّل ما يمكن أن ندعوه "القصص الصغرى"، أي القصص الطارئة التي تحرف المسار التاريخيّ العام، وتثبت أنّ الأحداث التاريخيّة لا تخضع لسببيّة واحدة، عامّة. ويفسّر فوكو هذا بقوله:

"لقد كان يُنظَر دومًا إلى الوثيقة على أنّها لغةُ صوتٍ لاذَ الآن بالصمت، مخلِّفًا أثرًا هشًّا...لكنّ التاريخ، بفعل تحوّل لم يكن وليد اليوم... عدَّل من موقفه تجاه الوثيقة، فأخذ على عاتقه فحصَها من الداخل وتدبّرها... إنّه يسعى إلى أن يحدّد وحدات داخل النسيج الوثائقيّ، ويعيّن فيه مجموعات وسلاسل وعلاقات. علينا أن نخلّص التاريخ من الصورة التي ارتضاها لنفسه زمنًا طويلًا...: صورة ذاكرة عتيقة جماعيّة، تستعين بالوثائق المادّيّة لكي تستعيد

---

١ – ميشال فوكو، **الكلمات والأشياء**، ص ٣٠٠ – ٣٠١

٢ – ميشال فوكو، **حفريات المعرفة**، ص ٧ – ٨

الذكريات في حرارتها... التاريخ هو كيفيّة من الكيفيّات التي يدبّر بها مجتمع مادّة وثائقيّة لا ينفصل عنها."[١]

نفهم من هذا أنّ فوكو يعتبر التاريخ الكلاسيكيّ يسعى إلى جَعل الماضي ومخلّفاته "ذاكرة" (كما يقول هو)، ويجعلها تتكلّم، وتقول ما يريد، مع أنّها خرساء، لا تقول شيئًا. وكلامها بهذه الطريقة يمثّل سياقًا عامًّا سببيًّا أو "قصة كبرى"، يريدون منها أن تحمل طابعًا تفسيريًّا لتعاقب الأحداث. أمّا التاريخ اليوم، فيحوّل الوثائق إلى أنصبة تاريخيّة، ويعزل بعض العناصر عن بعضها داخل تلك الوثائق، ويعرضها مع بعضها ويربطها في مجموعات،[٢] لتشكّل بهذا قصصًا جانبيّة، أو "قصصًا صغرى" إلى جانب "القصّة الكبرى"، يمكن أن تؤثر فيها تأثيرًا كبيرًا، أو أن تصير مجموعة من القصص التي تحمل سياقها الخاصّ المختلف عن جوهر ما كان يُعَدّ "قصّة كبرى". كانت المشكلة، في التاريخ التقليديّ، أن يثبت العلاقات التي تربط الوثائق ببعضها حيث تكون سلسلة الوقائع محددة، ويبقى أن يحدّد المؤرّخُ العلاقةَ التي تربط بين عناصرها. اليوم صارت الصعوبة تكمن في تكوين هذه السلاسل، وتحديد العناصر المكوّنة لها، وإظهار العلاقات التي تربط بينها لإقامة سلاسل جديدة.[٣] وقد طبّق فوكو هذا على تاريخ الجنون، مُظهرًا أن السلاسل التي كانت مركّبة من الانحرافات النفسيّة يمكن أن تشكّل وقائع مشتركة، خارج الوقائع الكبيرة

---

١ – المرجع نفسه، ص ٨ – ٩. وقارن: ميشال فوكو، **جنيالوجيا المعرفة**، تعريب: أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، الدار البيضاء: دار توبقال، ط٢، ٢٠٠٨، ص ٩٦ – ٩٧

٢ – ميشال فوكو، **حفريات المعرفة**، ص ٩

٣ – قارن: الموضع نفسه.

للسلطة، تقدر أن تغيّر طبيعة هذه السلطة، وتواجهها بتشكيل سلطة أخرى موازية.

إنّ فكرة التاريخ الشامل، بنظر فوكو، قد بدأت بالتلاشي والانقراض، لأنّ التاريخ التقليديّ يفترض أنّ الانفصال معطًى غير قابل للتأمّل، لكونه يظهر من خلال أحداث مبعثرة (الجنون مثلًا خلال العصور يكوّن أحداثًا صغيرة تاريخيّة، يعتبرها التاريخ التقليديّ غير مؤثّرة في الأحداث الأساسيّة الكبرى)، لهذا السبب، كان التاريخ التقليديّ يقصي هذه الأحداث المبعثرة، ليتمكّن من إظهار اتّصال الأحداث، ومنع التشتت الزمانيّ. لكنّ هذا الانفصال صار اليوم عنصرًا أساسيًّا من عناصر التحليل التاريخيّ، وممارسة، لا عائقًا، ومفهومًا إجرائيًّا يمارَس.[١]

هكذا كانت نظرة فوكو إلى التاريخ، فقد صارت معه فضاء مبعثرًا، لا ظواهر تتجمّع حول مركز، ما يشبه عمل التفكيك الذي عرضنا. فالتاريخ هنا لا يمثّل كلّيّة واحدة، أي مركزًا يجذب الأحداث إليه، بل تكون الأحداث هائمةً في فضاء، على المؤرّخ أن يجمعها في سلاسل وتشكيلات، تستمدّ معناها من

---

١ – المرجع نفسه، ص ١٠ – ١١. يقول فوكو في مكان آخر: "ارتسمت خلف التاريخ الضاجّ بالحكومات والحروب والمجاعات تواريخ يكاد النظر لا يتبيّن حركته – تواريخ بطيئة الحركة... وهكذا أَخْلَت الأسئلة التقليديّة التي كان التحليل التاريخيّ يطرحها... لتساؤلات من نوع آخر: ما هي المراتب التي ينبغي عزلها عن بعضها؟ وما أنواع السلاسل التي تجب إقامتها؟ ومعايير التحقيب التي ينبغي اتّخاذها إزاء كلّ منها... تحوّل الاهتمام، على العكس ممّا سبق، من الوحدات المنسّقة التي كانت توصف كـ"عصور" و"قرون"، نحو ظواهر الانفصال... أخذ البحث الآن ينكبّ على رصد عواقب الانفصالات... التي تباينت منزلاتها وتنوّعت أشكالها." (ميشال فوكو، **جنيالوجيا المعرفة**، ص ٩٠ – ٩١)

هذا الجمع، وبالتالي لا تكون سياقًا واحدًا، ولا تخضع لقانون واحد، بل لكلٍّ منها قانونُه الخاص، ونظامه المميِّز.

وينطلق فوكو من هذه النظرة ليقول إنّ تاريخ الخطاب الذي يشكّل أيّ كتاب من الكتب لا يمكن أن تتأتّى من جمع أحداث مبعثرة. فوحدة أيّ كتاب نسبيّة جدًّا، وليست بديهيّة، لأنّ خلف بنيته الداخليّة نظامًا من الإحالات إلى كتب ونصوص أخرى، ليصير "عقدة داخل شبكة"، أي جزءًا من كلّ. فوحدة الكتاب لا تطابق ذاتها، لأنّها تنشأ داخل حقل من الخطابات المتداخلة.(١) وهذا الأمر مماثل للتناصّ الذي تناوله درّيدا، وبنى عليها نظام لاذاتيّة اللغة، ونسفَ مركزها، ومثّلت هذه التناصّات "النصوصَ الغائبة"، لهذا السبب نجد فوكو يقول:

"لا ينبغي إحالة الخطاب إلى الحضور البعيد للأصل، بل ينبغي تناوله كخطاب لا أصل له."(٢)

أخيرًا، يمكننا أن نقول إنّ حفريات المعرفة، عند فوكو، تستغني عن الذات الإنسانيّة تمامًا، لتُحِلّ محلَّها الظروف التي تشكّل الخلفية التاريخيّة لكلّ معرفة، وسببَها الحقيقيّ.(٣) وبما أنّ الظروف ليست واحدة، لهذا فالتاريخ لا يمكن أن يُنظَر إليه ككلّ متماسك، ناتج عن سببيّة رئيسة تقوده، بل مجموعة من السلاسل التي تسيّر كلًّا منها سببيّة خاصّة بها.

---

١ – قارن: المرجع نفسه، ص ٢٣

٢ – المرجع نفسه، ص ٢٥

٣ – أحمد عبد الحليم عطية، **نيتشه وجذور ما بعد الحداثة**، ١٣٨

ب – التاريخ في منظور ما بعد الحداثة العامّ: لا بدّ من الإشارة إلى أنّ ما بعد الحداثة تغيّرت نظرتها إلى الزمن. فهذا الزمن لم يعد، كما نُظِر إليه في السابق، أبديًّا، بل صار عمليّة انتظار، ويحيل الإنسان إلى الانقضاء والزوال، بسبب شعور الإنسانيّة بتهديد الفنّاء، خصوصًا بعد الحرب العالميّة الثانية، وتطوّر الأسلحة على أنواعها. ففي حين أنّ مرحلة الحداثة قد رسّخت فلسفة التاريخ، نجد أنّ ما بعد الحداثة قد اعتبرت أنّنا في ما بعد التاريخ. والمقصود بهذا هو أنّ هذه المرحلة لا تلوح في أفقها حوافز جديدة، فالحوادث التي تعرض خلالها ليست ذات أهمّيّة، ولا هي وقائع جديرة في الاعتبار.[1]

لنحاول أن نركّز أكثر: من المعروف أنّ الإنسان يحاول أن يختزن المعلومات في ذاكرته التاريخيّة، ويستخرج منها أنظمة للمعرفة، تنظّم له واقعه وحياته، وتخطّط لمستقبله. فالتاريخ، لهذا السبب، يأخذ شكلًا خطّيًّا أفقيًّا، يتطوّر نحو الأمام، ويختزن مزيدًا من المعرفة العلميّة والتكنولوجيّة. ولا بدّ من أن يوصل تطوّر التاريخ بهذا الشكل إلى انتصار الديمقراطيّة الليبراليّة (في الأنظمة الرأسماليّة)، أو انتصار الطبقات العاملة (في الأنظمة الشيوعيّة)؛ وهذا الانتصار يقود إلى نهاية التاريخ، أي إلى تحقيق الغاية منه[2] (لهذا رأينا فوكوياما يعتبر أنّ نهاية التاريخ قد حلّت بانتصار الرأسماليّة الليبراليّة بعد سقوط الاتحاد السوفياتيّ، وفشل المنظومة اليساريّة). وبما أنّ ما يحرّك التاريخ هو الإرادة الإنسانيّة والقوانين الموضوعيّة، فقد سقطت كلّها معًا في ما بعد الحداثة، لأنّ الإرادة الإنسانيّة لم

---

[1] – محمد الشيخ وياسر الطائري، **مقاربات في الحداثة وما بعد – الحداثة، ص ٢٣**

[2] – عبد الوهاب المسيري وآخرون، **ندوة الحداثة وما بعدها**، ص ٧٥

تعد موجودة، وصارت تحرّكها عوامل عديدة، نفسيّة، واجتماعيّة، ومعرفية، وبما أنّ السقف الميتافيزيقيّ الذي كانت فكرة التاريخ قد بُنيت عليه سقط هو أيضًا، وبما أنّ مفهوم التحرّك حول المركز سقط بدوره، تغيّرت النظرة إلى التاريخ، فلم يعد يُنظَر إليه على أنّه خطّ واحد، أملس، أحاديّ الاتجاه، بل بات يُنْظَرُ إليه على أنّه حركيّة متنوّعة، ومتقطّعة، وللحظاتها المستقلّة دورٌ كبير في تحديد توجّهه، وليس من الضروريّ أن يكون دورها موصِلًا إلى غاية محدَّدَة مسبَقًا.(١) بمعنى آخر، لم يعد هناك تاريخ واحد، جامع، تنصهر فيه الأحداث بترابط، بل صرنا أمام تواريخ متعدّدة.(٢) والواقع أنّ سقوط الشيوعيّة نفسه أسقط الأمل في أن يكون للإنسان الغربيّ خصوصًا تاريخ موحّد، وصار مفهوم التطوّر التاريخيّ الشامل أمرًا من الماضي.(٣)

ونهاية التاريخ هذه ناتجة أيضًا عن إعلان موت الإنسان ككائن قادر على الاختيار الحرّ في المجتمع، ليحلّ محله إنسان بلا إرادة، يخلو من المرجعيّة. ومع انتهاء التاريخ، تزول الذاتيّة الإنسانيّة والحضارة القائمة عليها، لينهض اللاإنسان المنبثق من الحتميّات التي لا يمكن السيطرة عليها، والفلسفة التي

---

١ – عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص ٢١٥. وفي سياق مماثل، يقول صبحي حديدي: "يبدو خطاب ما بعد الحداثة وكأنّه يقوم بالمهمّة التي كان خطاب الأطراف يؤدّيها على الدوام... أي إرسال الصدمات الثقافيّة إلى المركز، وتعريضه لرؤى وتواريخ وعوالم أخرى، وبالتالي خلخلة التأويل الكونيّ... الذي صاغه الغرب دونما تشويش أو مقاومة." (محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، **ما بعد الحداثة**، ١/ ٦٩)

٢ – جاكلين روس، **مغامرة الفكر الأوروبي**، ص ٤٠٤

٣ – المرجع نفسه، ص ٤٠٣

شارفت على نهايتها مع نهوض الذكاء الصنعيّ، وعبقريّة رؤوس الأموال التي تتحكّم بالأسواق من خلال الإعلام، وتجعل الإنسان مستهلِكًا، يحرّكه اقتناص اللذة السريعة، ويفقد أهمّيّته التي كانت له وجعلته مركز الكون.

وفي هذا الإطار، يرى كريستوفر نوريس أنّ المفكرين التقدّميين الذين رأوا أنّ كلّ نصّ من النصوص يحتوي على بؤر سرديّة معيّنة قد جعلوا التفريق بين الكتابة التاريخيّة والسرديّة من جهة، وبين النصوص الخياليّة التي تتضمّن محاكاة، من جهة أخرى، غير ممكن؛ لهذا السبب، أوصل التفكيكيّون وما بعد الحداثة إلى تعريف جديد للتاريخ، ليصير في نظرهم مسرحًا لعمليّات خطابيّة، أو دلالةً مفهوميّة نتوصّل إليها من خلال تحليل الشيفرات الكثيرة السرديّة التي يحتوي عليها.[١] وهو، بناء على هذا المفهوم، ليس نصًّا واحدًا متماسكًا، بل تراكم لنصوص مختلفة.

ولا بدّ من العودة إلى مفهوم الزمن والتوقف عنده، ليتّضح لنا أكثر مفهوم التاريخ في مشروع ما بعد الحداثة. فالزمن لم يعد يُنظَر إليه على أنّه كلّ متواصل، يتحرّك نحو الأمام. "لقد انبثق زمان جديد يخضع للمعرفة الجديدة... يلغي الدائريّة ويلغي الطوليّة، ويُفتَح للتسارعيّة الاتّصاليّة. وهو كذلك يلغي إيقاعيّة التاريخ البطيئة والتاريخانيّة، ويؤذّن بانبثاق إنسان جديد."[٢] إنّ تكديس الصور والداتا والإنجازات العلميّة بكميات هائلة، وسرعة استعادتها

---

١ – كريستوفر نوريس، **نظرية لانقدية: ما بعد الحداثة: المثقفون وحرب الخليج**، تعريب: عابد إسماعيل، بيروت: دار الكنوز الأدبية، ط١، ١٩٩٩، ص ٢٢

٢ – سامي أدهم، **تشميل ما بعد الحداثة**، ص ١٢

والنظر فيها في كلّ مكان، غيّر مفهوم الزمن، وقصّره، لأنّ التواصل بين الأفراد بات سريعًا جدًّا، وحوّل جزءًا كبيرًا من المكتوب إلى المرئيّ والمسموع، تسريعًا له في الوصول إلى الآخر.[1] بهذا المعنى أفلت الزمن من قبضة الإنسان، ومن طريقةِ قياسه السابقة، وصار محايثًا للذكاء الصنعيّ والآلة المفكِّرة، ولا يمكن اختزاله بالذاتيّة البشريّة. صار مرتبطًا بالسرعة، يتغيّر معها.[2] هذا الزمان حتّم تغيّر النظرة إلى التاريخ، فلم يعد ممكنًا الوقوف عند حركة التاريخ القديمة البطيئة، بل صارت حركته قافزة بشكل سريع، من جهة، وصار الإمساك بحركة أشكاله وبسببيّاته غير ممكن، إلّا إذا فرزناها إلى سلاسل وأنواع، لنمسك بسببيّة كلّ سلسلة، خارج السياق العامّ الذي بات مفقودًا. إنّ الأحداث المتسارعة والمتداخلة هي التي تشكّل التاريخ اليوم، أو هي التي تصوّر لنا ما بعد التاريخ، بتعدّد أشكاله (قصصه الصغرى) وتنوّعها.

وفي مفهوم الزمن أيضًا يرى منظّرو ما بعد الحداثة أنّ مهمة الزمن لا تكمن في إحالة نتاج الحداثة إلى رفوف التاريخ، ليُعرض مكانها نتاجُ ما بعد الحداثة، بل هو مفهوم خاصّ، تظلّ فيه الأشياء عرضة للاستبدال والتجاوز؛ ويرى بعض المفكرين أنّ رسالة ما بعد الحداثة الكبرى هي كسر الزمن.[3] لهذا يقول جان بودريار: "التاريخ هو مرجعنا المفقود، أي أسطورتنا. وهو يحتلّ، بهذا

---

[1] – المرجع نفسه، ص ١٥

[2] – المرجع نفسه، ص ١٢٠

[3] – محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، **ما بعد الحداثة**، ١/ ٦٣

العنوان، مكان الأساطير على الشاشة."[١] ويقصد بكلامه أنّ الأحداث الأسطوريّة في تاريخنا اليوم تَصطَنع التاريخ، وباصطناعها إيّاه تحلّ محلّه، ولكنّها تصير تاريخًا غير صحيح، وقصّة منبثقة من التاريخ نفسه.

وفي نهاية التاريخ، يقول ألكسندر كوجيف Alexandre Kojève إنّ عصر الثورات انتهى، لأنّ الثورات التي تهمّنا قد حصلت، فحلّت نهايةُ التاريخ، حيث تمّ الاتفاق على أهداف الكفاح التاريخيّ: الحرّيّة، والاعتراف بالآخر، والرخاء الإنسانيّ. والولايات المتّحدة، بنظره، هي التي تشكّل أنموذج الحياة الاقتصاديّة في نهاية التاريخ هذه.[٢] فالتاريخ، بنظره، هو بحث الإنسان عن الإشباع، على شتّى الصعد، فإذا توصّل إلى هذا الإشباع انتهى التاريخ وبلغ نهايته. "فعلى الصعيد الاقتصاديّ، ينتهي التاريخ عند الرأسماليّة... وعلى الصعيد السياسيّ، ينتهي التاريخ لدى قيام دولة كونيّة متجانسة... وعلى الصعيد السياسيّ تزول الحروب الكبرى... لصالح الاتّفاق والانسجام

---

١ – جان بودريار، **المصطَنَع والاصطناع**، ص ٩٩

٢ – شادية دروري، **خفايا ما بعد الحداثة**، تعريب: موسى الحالول، اللاذقية: جار الحوار، ط١، ٢٠٠٦، ص ٥٩ — ٦٠. وتتابع شادية دروري رأي كوجيف قائلة: "ينتهي التاريخ من الناحية النفسيّة بالإلحاد. وهذا شرط ضروريّ لتحرير الإنسان من العبوديّة التي يماهيها كوجيف مع الخوف من الموت... الله هو رمز لهذا الخوف من الموت، ولا يتحرّر الإنسان إلّا إذا قتل الله." (المرجع نفسه، ص ٦٦) و"نهاية التاريخ تشير إلى حَيْوَنَة الإنسان، أو إعادة حيويّته. فإذا كان الإنسان، تعريفًا، هو العقل الرافض للكينونة المعطاة، فهذا يعني أنّ نهاية التاريخ تعني الفناء الحاسم والنهائيّ للإنسان المستحقّ لهذا اللقب." (المرجع نفسه، ص ٦٨) وتتابع دروري رأي كوجيف قائلة: "ستزول كلّ دلالة على إنسانيّة الإنسان. وفي غياب الخطاب، سيكون الحبّ مستحيلًا. ولن تبقى في عالم الحيوانيّة الخالص هذا سوى ثرثرة ما بعد التاريخ... يرافقها شبق حيوانيّ سافر." (المرجع نفسه، ص ٦٩)

والتجانس في مجتمع كونيّ يوحّد الشر."[١] ومن الواضح أنّ ما تكلّمنا عليه في مسألة نهاية التاريخ ليس هذه النظرة، بل أمر آخر، لأنّ هذه النظرة تلتقي، في جوهرها، مع نظرة فوكوياما إلى نهاية التاريخ.[٢]

إنّ ما بعد الحداثة، باعتمادها على القصص الصغيرة (أي المشاريع أو النظريات الصغرى)، تقصد أنّ محاولة تأسيس نظريّة عامّة للكون، أو للإنسان، أمر مستحيل؛ لهذا فالحقيقة الإنسانيّة، والدينيّة، والمعرفيّة، غير ممكنة، ولا إمكانيّة لوضع تاريخ عامّ؛ كما أنّ الكون لا نظريّة عامّة له، ولا للإنسان، بل جلَّ ما يمكن فعله هو وضع نظريّات ترتبط بمواضعنا المحليّة، ولا يمكن أن ترقى إلى مستوى ما هو عامّ وشامل. إنّها نظريّات مقفلة على نفسها، لا مركز لها، ومثلها التاريخ الذي يشكّل تواريخ خاصّة، لا تترابط في خطّ أفقيّ واحد.

ويوضح تيري إيغلتون مفهوم موت التاريخ قائلًا: "الشيء الذي يرفضه ما بعد الحداثة ليس هو التاريخ، بل هو التاريخ باعتباره قوّة محرّكة، أي فكرة وجود تاريخٍ ما يُسَمّى بالتاريخ الذي يمتلك معنًى وهدفًا ذاتيًّا، والذي يتكشّف خلسة حولنا، حتّى قبل أن ننتهي من كلامنا."[٣] ومعنى هذا أنّ مشروع ما

---

١ – المرجع نفسه، ص ٥٧

٢ – يقول عبد الوهاب المسيري في نظريّة فوكوياما: "إنّ إعلان فوكوياما نهاية التاريخ هو إعلان نهاية الإنسان وانتصار الطبيعة/ المادّة، أي الموضوع (اللاإنسانيّ) على الذات (الإنسانيّة)، ومعناه تحوُّل العالم بأسره إلى كيان خاضع للقوانين الواحديّة المادّيّة (التي تجسّدها الحضارة الغربيّة)، والتي لا تفرّق بين الإنسان والأشياء والحيوان، والتي تحوّل العالم بأسره إلى مادّيّة استعماليّة. فنهاية التاريخ هي في واقع الأمر نهاية التاريخ الإنسانيّ، وبداية التاريخ الطبيعيّ." (عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص ١٦١)

٣ – تيري إيجلتون، **أوهام ما بعد الحداثة**، ص ٥٧

بعد الحداثة يرفض التاريخ الذي يحمل هدفًا ومعنى، ولكنّه يقبل بالتاريخ الذي لا يحمل هويّة ولا تجانسًا،[1] وهذا هو ما بعد التاريخ.

مردّ التقليلِ من أهمّيّة التاريخ هو فكرةٌ أساسيّة، مفادُها أنّ اهتمامنا يجب أن ينصبّ على الحاضر الذي نعيش فيه. لكنّ هذا الحاضر مجموعة "حواضر" إدراكيّة مشتّتة. لهذا ليست للتاريخ أهمّيّة، إلّا بقدر ما يُظهر الأحوال الحاضرة، أي المعاصرة.[2] ولمّا كانت هذه الأحوال غير متعاقبة أو متماسكة بالضرورة، فالتاريخ والزمان يتّسمان بعدم الاتّصال.

٣ – خاتمة: مع ما بعد الحداثة سقط مفهوم التاريخ الذي عُرف قبلها، وتحكّم العارض والطارئ بالسيرورة التاريخيّة. إنّ النظرة الجديدة إلى التاريخ تناسب التفكيك الذي بدأ عصره مع هذا المشروع. لقد انتهى التاريخ بالمفهوم التاريخيّ المتواصل، تمامًا كما مات الإنسان بمفهومه الخاضع للميتافيزيقا، وصارت التفاصيل الصغيرة العارضة هي التي تحكم المسار التاريخيّ، للأحداث. لم يعد التاريخ سلسلة متواصلة من الأحداث التي تقودها سببيّة واضحة، ولم يعد ترتيب هذه السلاسل واحدًا. صار الحدث يقوم من غير مركز، بمعنى أنّه لم يعد متّصلًا بالأحداث الأخرى بالضرورة. انتهى عصر الحكايات الكبرى، وباتت الحكايات الصغرى هي التي يُدرَس التاريخ من خلالها.

إنّ الدخول إلى ما بعد الفلسفة مع موت الإنسان هو الذي قاد إلى انتهاء التاريخ.

---

١ – المرجع نفسه، ص ٦١ – ٦٢

٢ – أحمد عبد الحليم عطية، **نيتشه وجذور ما بعد الحداثة**، ص ١٤٤

الفصل السابع:
الفنّ الجديد وموت المؤلّف/ قراءات النصّ المفتوحة

١ – مقدّمة: كان فنّ الحداثة عمومًا، يرتبط بمفهوم الإنسان. وكانت السرياليّة آخر المدارس الأدبيّة التي عرفها الغرب، وتولّدت من رفض قيم المرحلة السابقة، لأنّها أوصلت إلى الحرب العالميّة الأولى. وكانت متأثّرة، إلى حدّ كبير، بعلم النفس الناشئ حديثًا آنذاك، فحاولتِ، من خلاله، التعبير عن الحالات اللاواعية في الإنسان، تلك الحالات التي بقي الفنّ بمنأى عنها وقتًا طويلًا. وبعد السرياليّة، انتهت المذاهب الأدبيّة، وصار كلّ أديب أو فنّان مدرسة خاصّة، مميّزة.

لكنّ بعض النقاد يعتبر ما بعد الحداثة "الوريث الشرعيّ للسرياليّة التي عملت على تعطيل الطرق المألوفة أو "الطبيعيّة" في رؤية الأشياء.[١] وما من شكّ في أن السرياليّة هي أبرز مَن مهّد لمشروع ما بعد الحداثة، وكانت آخر المشاريع الفكريّة التي انبثقت من الحداثة، فيما هي تمهّد لتجاوزها.

٢ – فنّ ما بعد الحداثة: ربما كانت الصورة أبرز ما يميّز فنّ ما بعد الحداثة.[٢]

---

١ – كريستوفر باتلر، **ما بعد الحداثة**، ص ١٥

٢ – يقول كريستوفر باتلر: "يرى الكثير من فريق ما بعد الحداثة أنّنا نحيا في "مجتمع الصورة" الذي ينشغل في الأساس بإنتاجِ واستهلاكِ "محاكَيات سطحيّة تافهة" (كذا)... إذ أصبحت المعلومات، مع قدوم العصر الحاليّ، مجرّد بضاعة نبتاعها." (المرجع نفسه، ص ١١٥)

وليس هذا الأمر غريبًا لأنّ هذه الحركة الجديدة بدأت، أساسًا، في فنّ العمارة، واستمرّت بقوّة في الإعلام، والإعلاناتِ العامّة.[١] والزعزعة التي بدأت مع السرياليّة تأصّلت فيما بعد. فـ"كلّ ما تمّ تلقينه يجب أن يكون موضع شك،"[٢] على حدّ تعبير ليوتار؛ ذلك لأنّ فنّ ما بعد الحداثة، عمومًا، يركّز "على ملكة العرض، على نوستالجيا الحضور التي تحسّها الذات الإنسانيّة، على الإرادة المعتمة والفارغة التي تحرّك هذه الذات رغمًا عنها؛ بل يمكن التركيز، بالأحرى، على قدرة ملكة الإدراك، على لاإنسانيّتها..."[٣] إن غياب الإنسان (والتاريخ أيضًا) يفرض نفسه على فنّ هذه المرحلة، من حيث هو إحساس غامض، وإرادة فارغة؛ فالإنسان لم يعد قادرًا على التحكّم بعالم صُنعيّ، كما سبق أن ذكرنا، ولم يعد مركزَ الكون، أو الجزءَ الأهمّ فيه.

يعبّر فنّ ما بعد الحداثة عن ولادة دائمة، وعن تغيّر لا يتوقّف، يتناسب والواقع الجديد في العالم، هذا الواقع الذي يبقى في تشظٍّ مستمرّ، وفي تحوّل سريع، كما أسلفنا. وإذا اعتبر بعضهم أنّ ما بعد الحداثة هي إعادة كتابة للحداثة،[٤] فنحن لا نرى هذا، للأسباب التي سبق أن عرضنا.

إنّ الفنّان أو الكاتب ما بعد الحديث لا تحكم عملَه قواعدُ مُسبَقَة، ولا يمكن أن نحكم عليها بتطبيقنا مقولات محددة أو معروفة، لأنّ النصّ نفسه

---

١ – يقول كريستوفر باتلر: "أينما نذهب يرهق حواسنا كَمٌّ مفرط من الصور المنتشرة في المجلات والإعلانات، وعلى شاشة التلفزيون وعلى ناطحات السحاب، وغيرها من الأماكن." (المرجع نفسه، ص ١٢٠)

٢ – جان فرنسوا ليوتار، **في معنى ما بعد الحداثة**، ص ٥٧

٣ – المرجع نفسه، ص ٦٠

٤ – المرجع نفسه، ص ٦٩

يبحث، بشكل مستمرّ، عن هذه المقولات،[١] ولا يعثر عليها، بمعنى أنّه لا يستطيع، البتَّةَ، أن يصل إلى يقين نهائيّ.

مع ما بعد الحداثة، صار الفنّ لاعقلانيًّا، ولعلّه ورث هذا من السرياليّة، ولكنّه تجاوزها إلى الخلط بين اللاعقلانيّة واللامعنى، وبين الممكن والمستحيل. إنّه لا يبحث، كالسرياليّة، عمّا فوق الواقع، بل يعمل في واقع لم يعد فيه معنى، ولا منطق ثابت، ولا استقرار.

لقد خرج الفنّ من ارتباطه بحدوده المؤسّسيّة، ولم يعد يبحث عن إعادة اندماج ميتافيزيقيّة في الوجود، لأنّه صار مرتبطًا بالتكنولوجيا الحديثة التي تحدّد وعي العنصر الجماليّ. لهذا تولدت أشكال فنون يمكن نسخها، لتحلّ النسخة محلّ الأصل (أي أنها فنون مصطَنَعَة)، غاب فيها الأصل،[٢] فنون يستدرجها الاستهلاك ويحكمها، ويزيل الأساس الذي انبثقت منه. بمعنى آخر، يجوز أن تكون فنونًا من غير أساس، تمامًا كالواقع الجديد.[٣]

يمكننا أن نقول، إذا أردنا أن نحدّد أكثر، إنّنا في وضع يموت فيه الفنّ، أو يكون في طريق الأفول، وهذا نتيجة تجاوز الميتافيزيقا.[٤] وتفسير هذا أنّ تَجاوز الميتافيزيقا يعني تجاوزَ الأصول الجماليّة عمومًا، ما سمح للفن بأن يخضع

---

١ – المرجع نفسه، ص ٦٥

٢ – جياني فاتيمو، **نهاية الحداثة**، تعريب: فاطمة الجيوشي، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٨، ص ٦٣

٣ – يقول كريستوفر باتلر: "نحن ببساطة أسرى عالم من الرموز خاضع لسيطرة الإعلام، خلقته الرأسماليّة لأغراض خسيسة تتعلّق بتصنيع رغباتنا، ويشير كلّ رمز فيه إلى رمز آخر ليس إلّا، ضمن سلسلة مخادعة من الأفكار." (كريستوفر باتلر، **ما بعد الحداثة**، ص ١١٧)

٤ – جياني فاتيمو، **نهاية الحداثة**، ص ٧٠

للاستهلاك، وبأن يقوم فقط على نفعيّة الأسواق، وقد قاد هذا إلى تراجع الرؤية الجماليّة المتسامية منه. فالميتافيزيقا هي التي كانت تحدّد سقفًا معيّنًا للنصّ، ومعايير مقبولة، وغيابها يعني انفتاح الفنّ على كلّ شيء، ولكنّه يعني أيضًا تحكّم رأس المال به، إلى حدّ كبير. ولمّا كان رأس المال غالبًا ما يتحكّم بالإعلام، غدا الفنّ سلعة في المجتمع الجديد؛ لأنّ الإعلام يُنتج "لغة" فنّيّة محدّدة، ينشرها في المجتمع، ويتحكّم بالذوق العامّ.

من هنا نجد أنّ الفنّ بات يخلط بين الشعبيّ (العامّيّ) والخاصّ،[١] ويزيل الحدود بينهما. لقد بات ينشأ بين الدلالات المتناثرة، حيث لا ميتافيزيقا، ولا عناية بالجمال، ولا خيارات كبيرة، وحيث يتحوّل ما هو موروث إلى مفهوم أجوف، لا قيمة له.[٢] لهذا السبب، صارت مهمّة الفنّان والشاعر في عصرنا هذا غامضة جدًّا.[٣] فالفنّ الحديث لم يعد يصالح بين الأشياء، ولا بين الذات والواقع، ولا يحلّ معضلات ما، بل يحفّز ليطرح مشاكل، ويثيرَ القلق.[٤]

كذلك بات الفنّ يعتمد على معطيات جديدة في الواقع التكنولوجيّ. فقد راح بعض الفنّانين يستخدمون تكنولوجيا الكمبيوتر، لسبر أغوار مناطق فنّيّة، يكشف عنها التعاون بين أطراف عديدة في إنتاج العمل الفنّيّ، كإضافة

---

١ – يقول فريدريك جايمسون إنّ سمة أشكال ما بعد الحداثة هي في "نسف التمييز... بين الثقافة الرفيعة وبين ما يسمّى الثقافة الشعبيّة أو الجماهيريّة." (محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، **ما بعد الحداثة**، ٣/ ٢٦)

٢ – قارن: جياني فاتيمو، **نهاية الحداثة**، ص ٧٠

٣ – هذا أيضًا رأي بيتر بروكر. راجع: بيتر بروكر، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص ٢٦٢

٤ – جاكلين روس، **مغامرة العقل الأوروبي**، ص ٤١٣

اللون والرسم إلى عمل الكمبيوتر، ويعني هذا كسر الحواجز بين الأفكار والمؤسّسات والمناطق والأزمنة.[١]

والحقيقة أنّ الشكل بدأ يتحلّل مع ما بعد الحداثة، ما يتناسب وغياب الحدود. فالحدود التي كانت تفرضها الأنواع الفنّية صار تداخلها ممكنًا، وصرنا نجد، مثلًا، نصًّا يتداخل فيه المسرح والشعر والأقصوصة (السرد) (كما هي الحال، مثلًا في بعض نصوص أدونيس)، والصورة والتاريخ؛ والحال نفسها مع ما يسمى بـ"القصيدة الرقميّة"، حيث الترابط بين الموسيقى والصورة والشعر (أو السرد أيضًا) (وسنتناول هذا بالتفصيل في فصل لاحق مع القصيدة والنصوص التفاعلية)،[٢] ولا نغالي إذا قلنا هنا إنّ أبرز خصائص ما بعد الحداثة هو عمليّة المزج.[٣] ففي فنّ الصورة، نجد خلطًا كبيرًا بين السرديّة نفسها، وطبيعة الرسم، وتداخل الأشياء والحدود، كما يظهر مثلًا في اللوحة الآتية:

---

١ – نيكولاس رزربرج، **توجّهات ما بعد الحداثة**، تعريب: ناجي رشوان، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٢، ص ٩٨

٢ – يقول فريدريك جايمسون: إنّ ما بعد الحداثة راحت تدمج النصّوص، في إطار تأثر شديد بالإعلانات، والتفاعل مع "الأدب الثانويّ"، وغير ذلك؛ كما أنّها لم تعد تقتبس النصّوص، بل تدمجها إلى درجة يصعب معها اكتشاف الحدود الفاصلة بين الفنّ الرفيع والاشكال التجاريّة. (محمد سيبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، **ما بعد الحداثة**، ٣/ ٢٧)

٣ – المرجع نفسه، ٣/ ٢٨



اللوحة بعنوان: الرجل الفرنسي للرسام روبرت كولسكوت (١٩٩٠)

فهذه اللوحة تعبّر عن أزمة الهويّة، حيث نجد التداخل بين الأشخاص، والأعراق، والرجال، والنساء، كما نجد التواصل السرديّ يتحرّك من خلال تداخل الصور، للتعبير عن أزمة الهويّة الإنسانيّة العرقيّة والجنسيّة.

ومثل هذا الأمر نجده أيضًا في فنّ العمارة نفسها، وهو الفنّ الأوّل الذي بدأ به مشروع ما بعد الحداثة، إذ نجد فيه خلطًا بين القديم والجديد العصريّ، من جهة، وزوالًا للحدود، من جهة أخرى، يكشف عن سقوط المركز الذي تكلّمنا عليه، كما نلاحظ في صورة المبنى الآتية:



جناح سينسبري في المعرض الوطني بلندن

يجمع الفنّ المعماريّ هنا بين القديم والجديد، فكأنّه لا يعبأ بالزمان، وقد نفّذته شركة فينتوري سكوت براون وأسوشييتس في العام ١٩٩١، واللافت فيه الأعمدة القديمة حوله التي تدخل في تركيب الشكل الجديد للبناء، مع أنّ له تصميمًا معاصرًا.

وقد نجد في الرسم تداخلًا وخلطًا بين الأبعاد نفسها، وتعبيرًا عمّا يشبه "قصّة" معيّنة، أو تساؤلات فلسفيّة وجوديّة عميقة، مع أشكال تكنولوجيّة، كما هي الحال في اللوحة الآتية:



لوحة بعنوان "صورة للنساء" للرسام جيف وول

رسم جيف وول هذه اللوحة في العام ١٩٧٩، وفيها نجد تداخلًا بين الجنسين: الرجل والمرأة، في مكان يبدو بدوره مختلطًا زمنيًّا، لأنّ فيه أشكالًا حديثة، وأخرى قديمة (العلاقة بين الكراسي والطاولات والكاميرا القديمة). كما أنّ نظرتي الرجل والمرأة غير محدّدتين، فلا نعرف مَن ينظر إلى مَن، ولا إلى أين ينظر، ولا الزاوية التي ينظر منها، ولا سبب نظرته.

لا يعبأ فنّ ما بعد الحداثة بالحدود، كما لا يعبأ بميتافيزيقا الأخلاق. إنّه فنّ ساخر، يميل باستمرار إلى التدمير والتشكيك. وقد هاجم بعضهم الرسم التعبيريّ الجديد الذي ظلّ منه متحفّظًا سياسيًّا، وذلك على اعتبار أنّ على الفنّان ألّا يبني عالمًا بديلًا، يحقّق المتعة في عمله الفنّي، بل يجب أن يطرح

تساؤلات عن الطريقة التي شكّلَهم بها العالم، وأن تميل الإجابة عن هذا إلى أنّ الكون جعله ضحايا. ويمكن اعتبار الكثير من فنّ ما بعد الحداثة، برأي بعضهم، "انتقامًا سياسيًّا"، توجّهه الحركة إلى أساليب الفنّ الرئيسة ووسائل إمتاعها المتلقّي.[١] ويمكننا إدراج كلّ ما سبق في إطار التعبير عن انفلات الواقع وعبثيّته، وضياع الحقيقة، بسبب غياب الماضي، وانهيار الميتافيزيقا. لهذا السبب فإنّ نظرة ما بعد الحداثة إلى الجماليّة مميزة جدًّا، فهي "محاكاة ساخرة، كئيبة، لتلك النزعة المضادّة للتمثيل: فإذا لم يعد الفنّ يعكس، فليس ذلك لأنّه يسعى إلى تغيير العالم، وليس إلى محاكاته، بل لأنّه ليس ثمة في الحقيقة شيء يمكن عكسه، ليس ثمة واقع لم يعد هو نفسُه صورةً فعلًا."[٢]

وفي هذا التوجه، نجد الكثير من الفنّ النسويّ الذي انتشر بقوّة في ما بعد الحداثة يعكس ما ذكرنا؛ على سبيل المثال ما جاء في بعض عروض كارولي شنيمان Carolee Schneemann، عام ١٩٧٥، وهو بعنوان "لفافة داخليّة": "يتضمّن (العرض) وقوفها عارية أمام الجمهور، بينما تُخرج تدريجيًّا من مهبلها لفافة ورقيّة، تقرأ منها تقريرًا ساخرًا حول اجتماع مع "مخرج بنيويّ" انتقد أفلامها، لما فيها من "اضطراب شخصيّ" و"سطوة للمشاعر"."[٣] ففي هذا المشهد نلاحظ سقوط الواقع، حيث إنّ الطبيعة النفسيّة تتحكّم بالإنسان (الاضطراب الشخصيّ وسطوة المشاعر)، فهو لا يملك إرادته الحرة، بل توجّهه

---

١ – كريستوفر باتلر، **ما بعد الحداثة**، ص ١١٢

٢ – محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، **ما بعد الحداثة**، ٣/ ٩

٣ – كريستوفر باتلر، **ما بعد الحداثة**، ص ١٠٠

مشاعره، وسقوطُ الأخلاق، لأنّها ترتبط بعمق ميتافيزيقيّ، وقد سقطت الميتافيزيقا، واللامنطق في العمل والحدَث الذي يعكس انهيار الواقع، وغياب الحقيقة. نذكّر، هنا، بقول تيري إيغلتون إنّ ما بعد الحداثة تحاكي تحلّل الحياة الاجتماعيّة والفنّ الشكيليّ، وتفرّغه من مضمونه السياسيّ تمامًا.[١] فلا قيمة خارج الواقع، والمستقبل حَلَّ في الواقع من خلال التكنولوجيا، وبالتالي سقطت اليوتوبيا، لأنّها لا يمكن أن تنتمي إلى المستقبل، طالما أنه متجلٍّ في التكنولوجيا، وصار الحاضر تعبيرًا عن هذا المستقبل. والحاضر يعكس عمليّة الاستهلاك المستمرّة، لهذا فإن العمل الفنّي يتبادل طبيعته مع السلعة، فيكون هو سلعة، وتكون هي عملًا فنّيًّا. فالفنّ يصوغ نفسه بشكل سلعة تكتسي ببريق جمالي.[٢]

إنّ الفنّ الجديد يعبر عن الذات المعاصرة بالشكل الذي صارت عليه، وهذا هو سبب تشكيكه وبعثِه على التشكيك. إنّ هذه الذات مبعثرة، يُنظَر إليها على أنّها مجموعة من التقلّبات النفسيّة والجنسيّة، تخلو من البعد الأخلاقيّ الذي يمكن أن يؤمّن لها شيئًا من التماسك والمرجعيّة، وقد غدت جزءًا من عمليّة الاستهلاك (لأنّ الاستهلاك تحقيق للذة)، لهذا نفهم تحوّل الفنّ نحو السلعيّة والترويج. إنّه تعبير عن هذا الواقع، وعن هذه الذات. لهذا السبب نجد تيري إيغلتون يقول إنّ أسلوب ما بعد الحداثة هو:

---

١ – محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، **ما بعد الحداثة**، ٣/ ٨

٢ – قارن: المرجع نفسه، ٣/ ٩

"أسلوب في الثقافة يعكس شيئًا من هذا التغيّر التاريخيّ... في فنّ بلا عمق، ولا مركز، ولا أساس، فنٍّ استبطانيّ متأمّل لذاته، ولعوب، واشتقاقيّ، وانتقائيّ، وتعدديّ، يميّع الحدود بين الثقافة "الرفيعة" والثقافة "الشعبيّة"، كما يميّع الحدودَ بين الفنّ والتجربة اليوميّة."[١]

٣ – الأدب والنقد وموت المؤلّف: تغيّرت النظرة إلى العمل الأدبيّ ونقده مع ما بعد الحداثة. فبعد أن كانت البنيويّة قد أرست معنًى نهائيًّا للعمل الأدبيّ عمومًا من خلال بنيته (لأنّ البنية هي المعنى)، وهي أمر مقفل، يتحقّق مع انتهاء العمل، جاء النقد الجديد والتفكيك، ونسفا هذا تمامًا.

لكنّ ما بعدد الحداثة دمّرت الميتافيزيقا، ما يعني أنّها دمّرت أفق الإيديولوجيّات، وهي الأشكال الفكريّة الكبرى، لهذا السبب وصلت إلى مبدإ موت المؤلّف، وانفتحت على التأويل المستمرّ، من خلال النصّ المفتوح.

ولكن ماذا يعني هذا؟

قد يكون رولان بارت أبرز من تكلّم على "موت المؤلّف". فبارت يعتبر أنّ العلاقة بين العمل الأدبيّ والنقد علاقة بين المعنى والشكل، والناقد لا يمكنه أن "يترجم" العمل، بل جلّ ما يمكنه أن يفعل هو "توليد" معنى يشتقّه من الشكل، فالشكل هو العمل نفسه.[٢] ومن الواضح أنّ بارت قد انطلق من مبدإ البنيويّين في مسألة ارتباط العمل بالشكل (المعنى هو الشكل).

---

[١] – المرجع نفسه، ١/ ١٠

[٢] – رولان بارت، **نقد وحقيقة**، تعريب: منذر عياشي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤، ص ١٠١

من هنا، يشطر النقد المعنى، ويعيد بناءه بلغة جديدة، يخطّها فوق لغة العمل الأول، فينسّق بين الإشارات التي تتشكّل منها اللغة. فهو، إذًا، يقوم بنوعٍ من التشويه، لأنّ العمل نفسه لا يهب نفسه لانعكاسٍ تامّ، ولأنّ التشويه عمليّة تحويل.(١) فالناقد يكرّر إنتاج إشارات العمل نفسها، كما لو كانت إشارات منفصلة. والرسالة التي يحتوي عليها العمل، والتي تتكرّر باستمرار، ليست تلك الذاتيّة عينها، بل الخليط بينها بين اللغة، ليصير النقد والعمل معًا الأدبَ، فيكون الأدب، من خلال صوتيهما مجتمعين، تعبيرًا عن غياب الذات.(٢) يعني هذا أنّ الأدب ليس هو الذات التي تتكلّم، ولا العمل الذي نتج عنها وحده، بل كلاهما معًا، بالإضافة إلى عمل النقد. وفي هذه الحال، لا يعود النصّ نفسه النصَّ الأوّل، بل يصير نصًّا ينتجه قارئ النصّ الأوّل، إلى جانب النصّ الأساس.

يبرز رولان بارت طريقة قراءة النصّ كما يراها، قائلًا إنّ هذه الطريقة:

> "تقضي بتأويل الرمز تأويلًا علميًّا: إنّها تعلن، من جهة، أنّ العمل يهب نفسه للتفكيك (أي إلى ما نعرف به أنّه رمزيّ)، ولكنّها، من جهة ثانية، إذ تقود هذا التفكيك، تستخدم فيه كلامًا حرفيَّ الطابع، من غير عمق، ولا رشح، وتتجلّى مهمّته في إيقاف التشبيه الدائم في العمل إيقافًا تامًّا."(٣)

---

١ – المرجع نفسه، ص ١٠٢

٢ – المرجع نفسه، ص ١٠٩

٣ – المرجع نفسه، ص ١١١

ومعنى هذا أنّ النقد يبني فوق النصّ نصًّا بلغة ثانية، يعيد إنتاجه لتفكيك رموزه، وخلال هذا التفكيك، نكتشف أنّ النصّ الأوّل لا يمكن الإمساك به، وأنّه يفرّ، بلغته وإشاراته، من القارئ، وأنّ النصّ الجديد الذي ينتجه هذا القارئ مختلف. فالكتابة، عمومًا هي إعادة خلق للعالم.(١) فبارت يرى أنّ أحدًا في العالم لا يستطيع أن يدرك شيئًا عن المعنى الذي يمكن أن تضيفه قراءة هذا المعنى إلى العمل، لأنّه ينشأ خارج نظام اللغة، بسبب ارتباطه بالرغبة والمشاعر. فالتعليق الوحيد الذي يمكن أن ينتجه قارئ ما يبقى "محاكاةً" للعمل نفسه.(٢)

بالنسبة إلى بارت، عندما تبدأ الكتابة، يموت المؤلّف.(٣) فالمؤلّف الذي يريد أن يكتب يستعمل اللغة، وبها يعبّر عن مشاعره، وهي ليست سوى قاموس "جاهز"، تجد ألفاظه تفسيرها عن طريق ألفاظ أخرى، بشكل دائم.(٤) والنقطة الأهمّ التي يصل بارت إليها هي أنّ "القارئ إنسان لا تاريخ له، ولا حياة شخصيّة ولا نفسيّة... فميلاد القارئ رهين بموت المؤلّف."(٥)

---

١ – المرجع نفسه، ص ١١٥ – ١١٦

٢ – المرجع نفسه، ص ١١٨

٣ – يقول بارت إنّ الكتابة "هي هذا... السواد – البياض الذي تضيع فيه كلّ هويّة، ابتداء من هويّة الجسد الذي يكتب... فما إن تُحْكَ (كذا) واقعة، دون مرمى آخر وراء ذلك، وليس بغية التأثير المباشر على الواقع... فإنّ هذا الانفصال سرعان ما يحصل، فيفقد الصوت مصدره، ويأخذ المؤلّف في الموت، وتبدأ الكتابة." (رولان بارت، **درس السيميولوجيا**، تعريب: عبد الوهاب بنعبد العالي، الدار البيضاء: دار توبقال، ط٣، ١٩٩٣، ص ٨١)

٤ – المرجع نفسه، ص ٨٦

٥ – المرجع نفسه، ص ٨٧

هكذا تكون قراءة النصّ الجديد قائمة على أنّ كاتب النصّ ينتهي ما إن يُنهي كتابة نصّه، عندها تبدأ مجالات القراءة المفتوحة على جميع الممكنات، وهي قراءة تنتظر أن يمسحها قارئ جديد. كلّ قراءة، في هذا المجال، هي إعادة كتابة للنص، فهو لا يحتوي على حقيقة نهائيّة، بل يُسقِط عليه قارئُه الحقيقةَ التي يراها هو، فالنصّ لم يعد ملك مؤلفه عندما ينتهي من كتابته.

إنّ القراءة الوحيدة الممكنة لأيّ نصّ من النصوص هي "القراءة المغلوطة"، كما يقول أمبرتو إيكو Umberto Ecco، لأنّ "وجود النصّ يتحقّق، ، فقط، من خلال سلاسل من الاستجابات، يستثيرها بنفسه، وهكذا يصبح النصّ مجرد نزهة يحضّر فيها المؤلّفون الكلماتِ، والقرّاءُ المعنى... كلماتُ المؤلّف تُعَدّ... حزمةً آسِرةً من الأدلة المادّيّة، لا يستطيع القارئ المرور عليها في صمت أو جلبة."(١) والمقصود هنا بـ"القراءة المغلوطة" هو القراءة الشخصيّة التي يقوم بها الناقد، وبالتالي الحقيقة التي يستخرجها هو منه، وهي حقيقة خاصّة به، وليست بالضرورة ما أراد كاتب النصّ، بل ما يقوله النصّ لقارئه.(٢) صارت المعاني ملكيّة عامّة، إذا صحّ التعبير، يحرّكها القارئ بخياله كما يريد، ومردّ هذا هو أنّ النصوص كلّها، بنظر النقد الجديد، وبنظر التفكيكيّة

---

١ – أمبرتو إيكو، **حكايات عن إساءة الفهم**، تعريب: ياسر شعبان، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ٢٠٠٦، ص ٧٩

٢ – يقول كريستوفر باتلر: "يظلّ العنصر الأهمّ هو أن يتصرّف القارئ أو المستمع أو المشاهد في التعبير عن هذا التلاعب اللغويّ، أو تفسيره، بمعزل عن أيّ من النوايا المفترَضَة لدى المؤلف... لماذا لا تتولّد تلك المعاني من القارئ بقدر ما تتولّد من المؤلف؟ (هكذا) نشأ مفهوم جديد للنصّ باعتباره "تلاعبًا حرًّا بالرموز داخل اللغة"." (كريستوفر باتلر، **ما بعد الحداثة**، ص ٢٨)

خصوصًا، عبارة عن تراكم للتناصّات. لهذا لا يُنتِج الكاتب النصّ، بل النصّ وسيلة لإنتاج عدد لانهائيّ من القرّاء الذين لا يمكنهم أن يقدّموا معرفة أخيرة عن طبيعة المعنى في النصّ، بل يقومون بتحريك معانٍ مستمدّة من أنفسهم وذواتهم، ما يجعل النصّ خطابًا لا سقف له.(١)

إنّ موت المؤلّف الذي شاع في النقد الحديث، ولا سيّما مع رولان بارت، مردّه إلى اعتبار النصوص عبارة عن مجموعة من التناصّات. والواقع أنّ التفكيك هو الذي رسّخ هذه الفكرة، كما رأينا، حين عدَّ درّيدا اللغةَ عبارةً عن إشارات مليئة بالتناقضات التي لا تتكامل، بل تفضح الطبيعة المتناقضة لهذه اللغة. وسبب التناقضات داخل اللغة والنصّ هو مجموعة التناصّات التي علقت بذاكرة الكتابة.

إنّ النصّ، بالنسبة إلى ما بعد الحداثة، عبارة عن تراكم نصوص، لهذا السبب هو نصّ مفتوح، مات مؤلّفه، فزالت سلطته تمامًا عنه، وانتهى مشروعه فيه.(٢) وهذا الأمر مرتبط بسقوط المركز الذي أعلن عنه درّيدا، ويدلّ أيضًا سقوط الثنائيّة التي عرفها تاريخ النقد، أي الذات والموضوع، وهي ثنائيّة استمرّت مع حركة الحداثة، ولم تنتهِ إلّا مع التفكيك، لأنّ الحقيقة صارت، بسقوط المركز، وبانتهاء السقف الميتافيزيقيّ، أمرًا يستحيل الوصول إليه. لهذا

---

١ – يقول أمبرتو إيكو: "النصّ وسيلة تخييليّة غرضها إنتاج قارئها النموذجيّ، وهذا القارئ غير موكَل إليه تقديم الحدس الوحيد/ الصحيح، فالنصّ يستطيع التنبؤ بقارئ نموذجيّ مؤهَّل لتجريب حدوسات لانهائيّة." (أمبرتو إيكو، **حكايات عن إسارة الفهم**، ص ٧٩)

٢ – قارن: السيد يسين، **الكونية الأصولية وما بعد الحداثة**، ١/ ٦٩

السبب كان موت المؤلّف متناسبًا وهذا الموقف، فالمؤلّف الحيّ هو المركز الذي يدور المعنى حوله، وموته هو موت لهذا المركز.[١]

وفي مجال إعادة الكتابة، يقول ليوتار:

"إعادة الكتابة لها علاقة مع (كذا) سؤال الزمن... الالتقاط الإحساسيّ للأشكال ليس ممكنًا إلّا حينما نتخلّى عن كلّ زعم بالتحكّم في الزمن من خلال تركيب مفهوميّ؛ لأنّ الأمر لا يتعلّق بـ"إدراك" المعطى... لكن بالاستعداد لترك الأشياء تأتي كما تُقَدّم نفسها. بحسب هذا الموقف ستكون كلّ لحظة، كلّ آن، بمثابة انفتاح على."[٢]

هذا الانفتاح على كلّ شيء يكون انطلاقًا من الحاضر الذي يشكّل الآنَ الزمنيّةَ الوحيدةَ الممكنة، لأنّ الماضي سقط، ولم تعد له قيمة، والآتي نسعى إليه لنبلغه، ولكنّنا لا نعرف ما هو، ولا ما يخبئه. والأشياء في هذا كلّه تنفتح على جميع الممكنات. هذا الأمر يتناسب مع تحوّل القيمة الإنسانيّة، إذ لم يعد الإنسان، كما أسلفنا، محور الكون.

٤ – التناصّ وموت المؤلّف: سبق أن تكلّمنا على التناصّ، لذلك لن نكرّر هنا ما قلنا في السابق. ونشير إلى أنّ كثيرًا من النقاد الجدد رفضوا أن يتموضعوا

---

١ – يذكر بيتر بروكر أنّ منظّري ما بعد الحداثة عملوا، في شتّى المجالات، وخصوصًا في الثقافة، على فكرة سقوط الكيان الشخصيّ والتمييز الفرديّ، لأنّه أمر ينتمي إلى الماضي، والعامل الفرد مات وانتهى، لأنّه أمر من مخلّفات الماضي ومن خرافاته، وليس هذا غير غموض فلسفيّ وثقافيّ يحاول إقناع الناس بأنّهم "كانت لهم كيانات ذاتيّة متميزة. (بيتر بروكر، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص ٢٦١ – ٢٦٢)

٢ – جان فرنسوا ليوتار، **في معنى ما بعد الحداثة**، ص ٨٤ – ٨٥

بين الأدب والنظريّة، مثل بارت وهارتمان، على اعتبار أنّ بينهما صراعًا مستمرًّا،[١] فما بعد الحداثة أسقطت الإيديولوجيا بإسقاطها الميتافيزيقا، وعملت من خارجها، فصار كلّ شيء ممكنًا.

قلنا إنّ النصّ مفتوح على التأويل، لسببين: الأوّل أنّ مادّته اللغة، واللغة نفسها، كما رأينا مع دريدا، تحتوي جملة من التناقضات التي ترجئ المعنى، وتخفيه، وتبعثره؛ والثاني لأنّه جملة من التناصّات التي لا تظهر بشكل واضح، ولكنّ تشريح النصّ يُظهرها؛ وعندما ننتهي من فكّ هذه التناصّات، لا يبقى في النصّ شيء، فنحن أمام لا – نصّ، أو نصّ فارغ من المعنى الخاصّ به، بحسب التفكيكيّين.

لكن "القول بلانهائيّة النصّ، لا يعني أنّ كلّ تأويل هو بالضرورة تأويل جيّد. وهناك نظريّات حديثة تقول بأنّ القراءة الوحيدة الجدّيّة للنصوص هي قراءة مخطئة، والوجود الوحيد للنصوص يكمن في سلسلة الأجوبة التي تثيرها. فالنصّ... نزهة يقوم بها المؤلّف بوضع الكلمات، ليأتي القرّاءُ بالمعنى."[٢] وهذا هو معنى موت المؤلّف.

في الواقع، تنحصر معرفتنا بالنصّ وحسب، لأنّ ما هو خارجه ليس موجودًا فيه، ولا يشكّل جزءًا منه. وهذا النصّ لا يحيلنا إلّا إلى نصّ آخر، لا إلى حقيقة تتجاوزه، فمعرفتنا لا تستطيع أن تعتبر أنّها تمسك بحالة مستقرّة

---

١ – Christopher Norris, **Deconstruction theory and practice**, p. 17

٢ – أمبرتو إيكو، **التأويل بين السيميائيّة والتفكيكيّة**، تعريب: سعيد بنكراد، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٤، ص ٢١ – ٢٢

وصلبة، بل تصير هي، بدورها، نصًّا. بهذا تختفي الحدود بين الداخل والخارج، والمعنى واللامعنى، والحقيقة والخطإ.[١] وهذا النصّ، من هنا، تراكم، والنصّ — الأب غائب تمامًا، وهو موجود فقط بالقياس إلى النصوص التي تتولّد منه، مع أنّ هذه الأخيرة كلّها ليست هي الحقيقة. وهنا نقترب من رأي نيتشه الذي يعتبر أنّ النصّ الأصليّ ضاع إلى الأبد، ولم يعد له وجود أساسًا، لهذا السبب، ليس للنصّ معنى في ذاته.

لهذا السبب، يرى غريغوري كيري Gregory Carry أنّ الأدب "جنس هجين"، وفنّ يحتوي على تأكيدات خياليّة تعجز عن تحديد الحقيقة، مع أنّ طبيعتها لا تستثني المقولات الواقعيّة ذات المصداقيّة. فالعمل الأدبيّ يحتوي على الحقيقة والزيف، وعلى الخيال والمصداقيّة في آن.[٢]

إنّ التناصّ هو الذي يكشف هذا. فالنصّ الأصليّ (الذي هو الحقيقة) غائب، ولا يمكن الوصول إليه إلّا من خلال النصوص التي تتداخل، والتي تشكّل إرجاءً له، ولتحقّق معناه. وهذه النصوص التابعة تتجمّع من خلال تبئيرات تراكمت مع تشكيل النصّ، لذا لن توصلنا القراءة إلّا إلى هذه النصوص المتجمّعة، ولكنّها لا تستطيع أن تقبض على قلب المعنى في النصّ المدروس، لأنّ هذا المعنى غائب في الاستعارات والمجازات اللغويّة. لهذا السبب قال أمبرتو إيكو إنّ قراءة النصّ تكون دائمًا قراءة مغلوطة، فالإمساك بالمعنى الأساسيّ مستحيل، لأنّ هذا المعنى غائب.

---

[١] – عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص ٤٣

[٢] – كريستوفر نوريس، **نظرية لانقدية: ما بعد الحداثة: المثقفون وحرب الخليج**، ص ٧٤

يفسر أحمد عبد الحليم عطيّة عبارة "موت المؤلّف"، على النحو الآتي:

"فمن ناحية، لا يعنينا تاريخ المؤلّف أو المفكّر، أو ميوله الفكريّة أو الإيديولوجيّة، أو العصر الذي عاش فيه، ذلك لأنّ دوره ينتهي بكتابة "النصّ"، والعبء يقع، بعد ذلك، على القارئ الذي من خلال تأويله للنصّ يشاركه في كتابته... إنّ النصّ نفسه، فيما يرى أنصار ما بعد الحداثة، لا يكتبه في الحقيقة مؤلّف واحد، ذلك لأنّ أيّ نصّ هو عمليّة تفاعل بين نصوص متعدّدة، يشهد بها أو يستحضرها المؤلّف، بكل ما تترتّب عليه كلمة "التفاعل" من نفي لبعض النصوص، أو المزاوجة بينها، أو إزاحتها، وهي الظاهرة التي يُطلَق عليها "التناصّ"."[١]

إنّ عزل النصّ عن المؤلّف يعني عزله عن الخارج وعناصره، فالنصّ لا يقول إلّا نفسه، ولا وجود لغيره. ولكنّ القارئ، عندما يتناوله، يبحث فيه عن حقيقة مُرْجَأَة بين النصوص المتراكمة في النصّ الواحد، وهذه النصوص تشكّل أصداء لما لم يعد موجودًا إلّا في هذه الأصداء، كما أسلفنا.

ومن البديهيّ أنّ هذا النصّ المفتوح لا يمكنه أن يحمل أحكامًا قاطعة، أو نهائيّة، لهذا السبب لا يستطيع أن يكون واضحًا أو مباشرًا، بل غامض، وبهذا يشارك القارئ في سبر أغواره، واكتشاف ما فيه من إيحاءات واستعارات ومجازات، فيشارك في التأويل. هذه المشاركة هي بمنزلة إعادة كتابة.

---

١ – أحمد عبد الحليم عطية، **نيتشه وجذور ما بعد الحداثة**، ص ١٤٢

أخيرًا، لا بدّ هنا من الإشارة إلى أنّ مسألة موت المؤلّف تعني أنّ سلطته الفكريّة قد زالت؛ وهذا يعادل انهيار دور المشرّع، مع تجدّد أهداف المجتمع وغاياته، وخروجه من النظام الفكريّ المغلق، ما يبدو مناسبًا للمجتمع الذي نعيش فيه اليوم، حيث لا يمكن إلغاء التنوّع الكبير باسم الوحدة.[١] وإذا عدنا إلى النصّ نفسه، وجدناه مماثلًا للعولمة وتشكّلِها المبدئي، لأنّها تتأسّس على مجموعة من البلدان (هي بلدان العالم)، لكلّ بلد خصوصيّته، ولكنّ الدول كلّها تشكّل مجموعة تتفاعل معًا، ولا مركز لهذه الدول. وهكذا النصّ، فهو تناصّ وتراكم للنصوص، داخل نصّ جامع لها، لا مركز فيه بدوره.[٢] ويفسّر أمبرتو إيكو هذه المسألة، معتبرًا أنّ العلامة تشتمل على أقدم مكوناتها، ومعرفة هذه المكونات تبقى احتمالًا قد لا يتحقّق إلّا من ضمن سياق معيّن، وغايتنا هي التي تحدّد سلسلة الإمكانات هذه.[٣] وغياب مؤلّف العلامة لا يعني، بالضرورة، أنّها لا مدلولَ مباشرًا لها.[٤] من هنا على القارئ أن يبحث عن هذا المدلول، أو على الأقل، عمّا يحيل إليه في غيابه.

---

١ – المرجع نفسه، ص ١٤٣

٢ – يقول أمبرتو إيكو: "الكون... يُنتِج انزلاقات [دلاليّة] لا تتوقّف، ومن ثَمّ فهو يحيل إلى أيّ مدلول. فما دام مدلول كلمة أو شيء ليس سوى كلمة أخرى أو شيء آخر، فإنّ أيّ شيء ليس سوى إحالة مبهمة على شيء آخر. ولهذا السبب فإنّ مدلول نصّ ما قضيّة لا أهمّيّة لها، والمدلول النهائيّ سرّ يستعصي على الإدراك." (أمبرتو إيكو، **التأويل بين السيميائية والتفكيكية**، ص ١١٩)

٣ – المرجع نفسه، ص ١٢١

٤ – المرجع نفسه، ص ١٢٤. يقول أيضًا: "من أجل إنقاذ النصّ... على القارئ أن يتخيّل أنّ كل سطر يخفي دلالة خفيّة. فعوض أن تقولَ الكلماتُ، فإنها تخفي ما لا تقول." (المرجع نفسه، ص ٤٣)

٥ – خاصّيّة أدب ما بعد الحداثة: أدب ما بعد الحداثة جزء من فنّها. وعليه، فهو يتّسم أولًا باللاعقلانيّ، لأنّ هذه اللاعقلانيّة تنقل لنا انكسار الحقيقة الثابتة. فحين تهتزّ الحقيقة، يصير الخيال ملازمًا للواقع، بمعنى أنّ هذا الواقع لا يعود ثابتًا، بل يكون منفتحًا على جميع الممكنات.

ولم يعد الشعر وحده هو الذي يحتوي على هذه اللاواقعيّة، بل صار عِلْمُ عصرنا نفسُه كذلك، لأنّه يدلّ على تنوّع للواقع المنفلت من الفكر، في محاولةِ هذا الفكر ردَّ الأشياء إلى التماثل. فهذا العلم يذكّرنا بأنّ اللاعقلانيّ لا يغيب، بل يبقى حاضرًا في زمن يتغيّر معناه مع تغيّر حركة الفكر العلميّ.[1] فلا شيء ثابت في حاضرنا هذا.

بفعل هذا اللاعقلانيّ، انتشر الغموض في أعمال ما بعد الحداثة، ذلك لأنّ عمليّة التمرّد الواسعة على الماضي، والسخرية منه، والتحرّك ضدّ الأشكال التي رسّختها الحداثة في كلّ مكان، كانت تحتاج إلى بثّ التشكيك؛ والتشكيك صار سمة العصر كلّه. ولعلّ الغموض هنا، ممزوجًا بالسخرية المريرة، هو من مخلّفات السرياليّة في هذا المشروع الجديد.

يرى فريدريك جايمسون Frederic Jameson أنّ البعثرة التي كانت في الأدب الحديث، وانفجاره بشكل أساليب خاصّة وتقنياتٍ أسلوبيّة، عكست تفكّكَ المجتمع ولغتِه المشتركة، وصار كلّ خطاب منفصلًا عن الآخر (في داخل الكلّ الذي تجمعه العولمة). لهذا السبب، نجد المزج المستمرّ يحلّ محلّ المحاكاة الساخرة في كثير من الأحيان، ولكن بشكل تقليد لأسلوب غريب،

---

[1] – جاكلين روس، **مغامرة الفكر الأوروبي**، ص ٤٠٧

واستدعاء للغة ميتة، مع غياب للضحك، وغياب الإحساس بوجود شيء سويّ.(١)

لقد أسهمت الشكوك الفلسفيّة العميقة التي اعترت ما بعد الحداثة في مسألة العلاقة بين اللغة والعالم في ظهور نوع من الفنّ، قائمٍ على خلق علاقات فوضويّة محفّزة بين الخيال والواقع، وأسلوب يحتوي على شكّ وجوديّ في طبيعة عالم النصّ المتناقضة.(٢) لقد تزعزعت العلاقة بين الفنّ والحقيقة، ولهذا السبب قال النقد بموت المؤلّف، فتعدّد القراءات، وانفتاحُ النصّ على تحوّل القراءة، يعني أنّ المعنى غائب، وأنّ الحقيقة التي يقولها النصّ لا وجود لها.

وإذا عدنا إلى رواية ما بعد الحداثة، وجدنا أنّ اضطراب الزمن فيها وتآكل الإحساس به من أبرز مميّزاتها، وكذلك عدم ترابط الأفكار، والبارانويا، لأنّها كلّها مشاهد متكرّرة في واقعنا المعاصر.(٣) ويمكن للسرد، في الرواية، أن يستثمر مختلف تقنيّات الإبهام لتشوّش إحساسنا بوحدة العالم الفنّيّ الذي نتخيّله.(٤)

ولعلّ التناصّ الذي نتكلّم عليه يظهر في روايات ما بعد الحداثة من خلال ما يمكن تسميته بـ"الميتاقصّة"، ونعني بها القصّة الشارحة، أي القصّة التي تتحدّث عن قصّة أخرى فيها، أو تتحدّث عن نفسها وأساليبها السرديّة، وفيها

---

١ - محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، **ما بعد الحداثة**، ٣/ ٢٩

٢ - كريستوفر باتلر، **ما بعد الحداثة**، ص ٧٣ – ٧٤

٣ - ستيوارت سيم، **دليل ما بعد الحداثة**، ص ١٨٧

٤ - كريستوفر نوريس، **نظرية لانقدية: ما بعد الحداثة: المثقفون وحرب الخليج**، ص ٧٤ – ٧٥

تشويه واعٍ في نقلها الأحداث التاريخيّة التي تسردها، فلا تقوّض بهذا النقل المغيّر أسسَ الماضي وحسب، بل تشوّه الحاضر نفسه، كما تشوّه التسلسل الأفقيّ لعمليّة السرد، لأنّها تحجب معنى الزمن العاديّ.(١) إنّ المواجهة بين النصّ وعالمنا يُكسِب أدبَ ما بعد الحداثة عمقًا في التشكّك يصدع إحساسنا بالواقع، ويخلخل أسس التاريخ المعروفة. وهذا كلّه يمنع القارئ من الاطمئنان إلى العالم. وفي هذا الأمر كشفٌ عن الصدع الكبير بين الذات والحقيقة الخارجيّة، إذ لم تعد هناك حقيقة خارج الذات، غير الغياب نفسه، والشكّ المستمرّ في كلّ شيء.

وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أنّ كثيرًا من المؤلّفين اعتبروا ألدَّ أعداء الرواية هي عناصرها المألوفة، أي الحبكة، والشخصيّة، والمكان، والزمان، والموضوع، لهذا السبب جهدوا في ضربها وتفكيكها. ولعلّ تخلّي الرواية الجديدة عن الشخصيّة ليس من باب المصادفة، لأنّ الشخصيّة الروائيّة تحمل سمات الإنسان المميّزة، وهذا الإنسان بات مفككًا وفاقدًا معناه ومركزيّته، لهذا لا تعود بحاجة إلى شخصيّات على الإطلاق.(٢) إنّ زوال الشخصيّة وسقوطها في الرواية، يعني سقوط الثقة بين الكاتب والإنسان، وبينه وبين العالم. وتغييب الشخصيّة عادة يكون بدمجها في مجموعة من الرغبات المتضاربة والمضطربة، بحيث تضيع فيها، ولا يبقى لها كيان خاصّ بها.

---

١ – ستيوارت سيم، **دليل ما بعد الحداثة**، ص ١٨٨

٢ – قارن: أحمد عبد الحليم عطية، **نيتشه وجذور ما بعد الحداثة**، ص ١٤١

كما أنّ الرواية لم تعد تبدأ وتنتهي. ولم تعد مسألة الاكتمال واردة فيها. فالراوي قد لا تبدأ روايته من أوّلها، وقد لا نجد أوّلها فيها، بل تُقتَطَع من مرحلة معينة، والحدَث فيها يكون قد بدأ قبل بداية السرد، فيأتي السرد استمرارًا لما بدأ قبله. كذلك قد لا تكون الرواية تحمل في آخرها نهاية، أو قد تكون نهايتُها تقاوم الانتهاء، بمعنى أنّها تنتهي حيث لا ينتهي الحدث، وكأنّ السرد فيها مستمرّ بشكل مبطّن، ولا يقدّم نتائج محدّدة، بل يكون مفتوحًا على تأويل النهاية، وهو تأويل يقوم على تكهّن كلّ قارئ بتلك النهاية. وقد يعمد الكاتب لهذا الغرض إلى تقطيع النصّ، وجعله شظايا سرديّة، أو أقسامًا مفصولة بعناوين، أو بفسحات بيضاء، أو برموز، أو بأرقام، أو برسوم، أو بطرق أخرى.[١] بهذه الطريقة، يطبع الرواية طابع المصادفة التي ينقلها الكاتب من طبيعة العصر، وبذلك لا نجد محورًا مركزيًّا للرواية، بل هي عبارة عن جملة أحداث، تتجمّع بما يشبه المصادفة، وتنتهي كذلك بما يشبه المصادفة. وتمثّل كتابات الروائيّ اللبنانيّ رشيد الضعيف هذا الضرب من الكتابة الروائيّة الجديدة، من جملة مَن يمثّلها من الروائيّين الجدد، ولنا عودة إليه في فصل لاحق.

٦ – خاتمة: هكذا نرى أنّ فنّ ما بعد الحداثة كان تعبيرًا عن طبيعة العصر الذي نشأت فيه، وهو يتّسم باللامنطق واللاواقعيّة، والعبث والغرابة، كما يتّسم بالتشكيك في كلّ شيء، والبعثرة التي ترتبط بالمصادفة واللامتوقَّع. إنّه فنٌّ من غير ميتافيزيقا، يمكن أن يتداخل فيه كلّ شيء، حيث تتحلّل الأشكال والأفكار، في مجموعة من التراكبات النصّية، وسقوط الحدود. وهو فنٌّ يفتح

---

١ – قارن في هذا: ستيوارت سيم، **دليل ما بعد الحداثة**، ص ١٩٢ – ١٩٣

الباب واسعًا أمام المصادفة والتكسّر، وخصوصيّةِ القراءة، حيث تُعاد كتابة النصوص مرّة ومرّة ومرّات، بحسب تعدُّد القرّاء، وحيث لا يبدو أيّ شيء متكاملًا، أو مكتملًا ونهائيًّا.

القسم الثاني: الشعر والرواية في ما بعد الحداثة
(القصيدة الرقميّة والرواية الورقيّة)

الفصل الأول:
القصيدة الرقميّة

١ – مقدّمة: كانت مرحلة ما بعد الحداثة مرحلة نسف المركز بامتياز، كما رأينا، حيث إنّ رؤياها تنطلق من الشكّ في كلّ شيء، حتّى في الإنسان وقيمته. وقد تغيّرت النظرة إلى الفلسفة، والتاريخ، والإنسان، وبطبيعة الحال الأدب أيضًا.

ولعلّ الظاهرة الأكثر ارتباطًا بمشروع ما بعد الحداثة هي الشعر الرقميّ الذي شكّل خضّة كبيرة في العقل الأدبيّ، وأظهر ارتباطًا لافتًا بالعصر المعلوماتيّ. فالكمبيوتر صار عنوان العصر، منذ انتشاره بين الناس، ثمّ جاء تشكيل الشبكة العنكبوتيّة (الويب Web) لتصل العالَمَ ببعضه، وتجعلَ كلّ شيء يختلف. من هنا انطلقت القصيدة الرقميّة.

٢ – من القصيدة الورقيّة إلى القصيدة الرقميّة: عرف تطوّر المعلومات الإنسانيّة ثلاثَ مراحلَ أساسيّةً، هي الآتية:

١ – المرحلة الأولى هي مرحلة الشفاهة، حيث كانت المعلومات الإنسانيّة تُحفَظ في الذاكرة، وكان الإنسان مسؤولًا عن هذا، يخزنها في ذاكرته. لهذا السبب، كان الشيوخ في المجتمع أهمّ حفّاظ المعرفة، لما يختزنون في ذاكرتهم من معلومات. إنّها مرحلة ما قبل الكتابة.

٢ – والمرحلة الثانية هي مرحلة الكتابة والتدوين، لأنّ المعلومات صارت تُحفَظ في دفتر، مكتوبة، ثمّ في كتاب (مطبوع أو مخطوط). وقد مرّت هذه المرحلة أيضًا بمرحلتين: مرحلةِ التدوين، ومرحلةِ الطباعة (القرن السادس عشر).

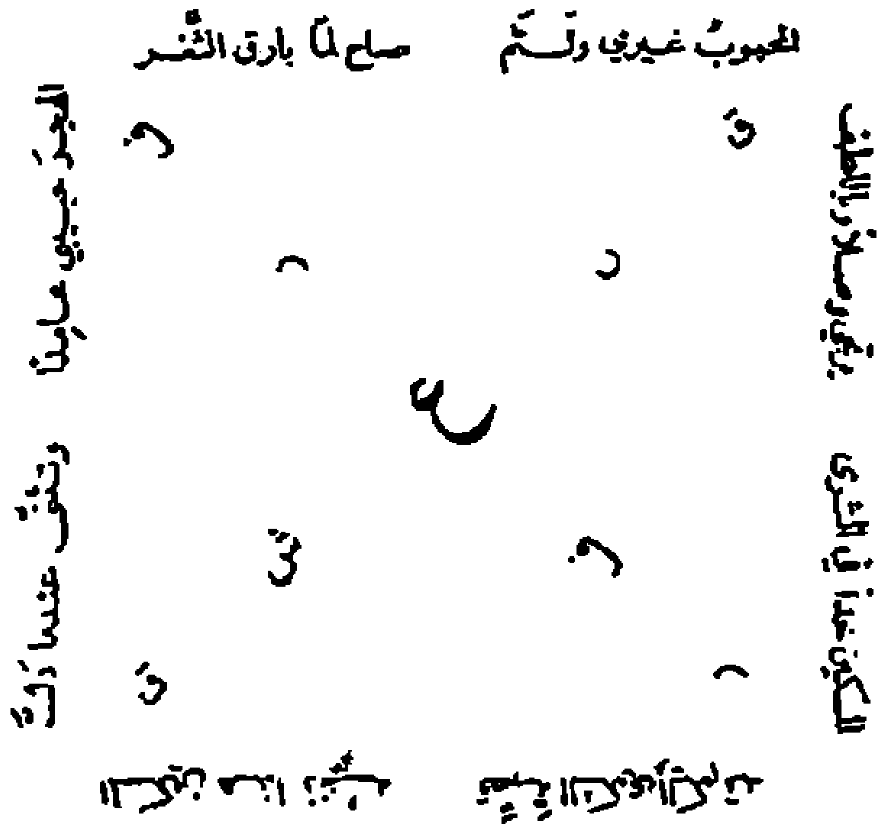
٣ – والمرحلة الثالثة هي مرحلة الكتابة الآليّة، إذ انتقل النصّ من الكتابة الورقيّة، إلى الكتابة الرقميّة، بما فيها من إمكانات هائلة.(١)

والأدب نشأ، بدوره، مرورًا بهذه المراحل، وصولًا إلى ما وصل إليه في ما بعد الحداثة.

لقد كانت الكتابة الورقيّة هي التي شهدت، أوّلًا، تحولاتٍ عديدةً، من كتابة خطّيّة أفقيّة، إلى كتابة دخلت عليها الأشكال والرسوم. وقد عرف العرب تمهيدًا لهذا مع ما يُعرف بـ"الشعر الهندسيّ"، و"الشعر المشجّر"، خلال عصر الانحطاط خصوصًا، ومستهلّ النهضة. وكانت تلك النماذج مرتبطة بالتصنّع الذي انتشر في ذاك العصر، وحوّل الشعر إلى ألاعيبَ لفظيّة، وعرضٍ للمقدرات اللغويّة، يتباهى بها الشعراء، ولكنّها لا تحمل في طيّاتها من الشعر أكثر من النظم البارد الخالي من المشاعر، في عصر صار الشاعر أجيرًا المناسبات، يقبض حفنة من المال من أجل أن يقول قصيدة. وهذا أنموذج من الشعر الهندسيّ:

---

١ – قارن: محمد أسليم، **الرقمية وتحولات الكتابة والقراءة**، عن موقع: (عن موقع: http://www.aslim.ma/site/articles.php?action=view&id=118)

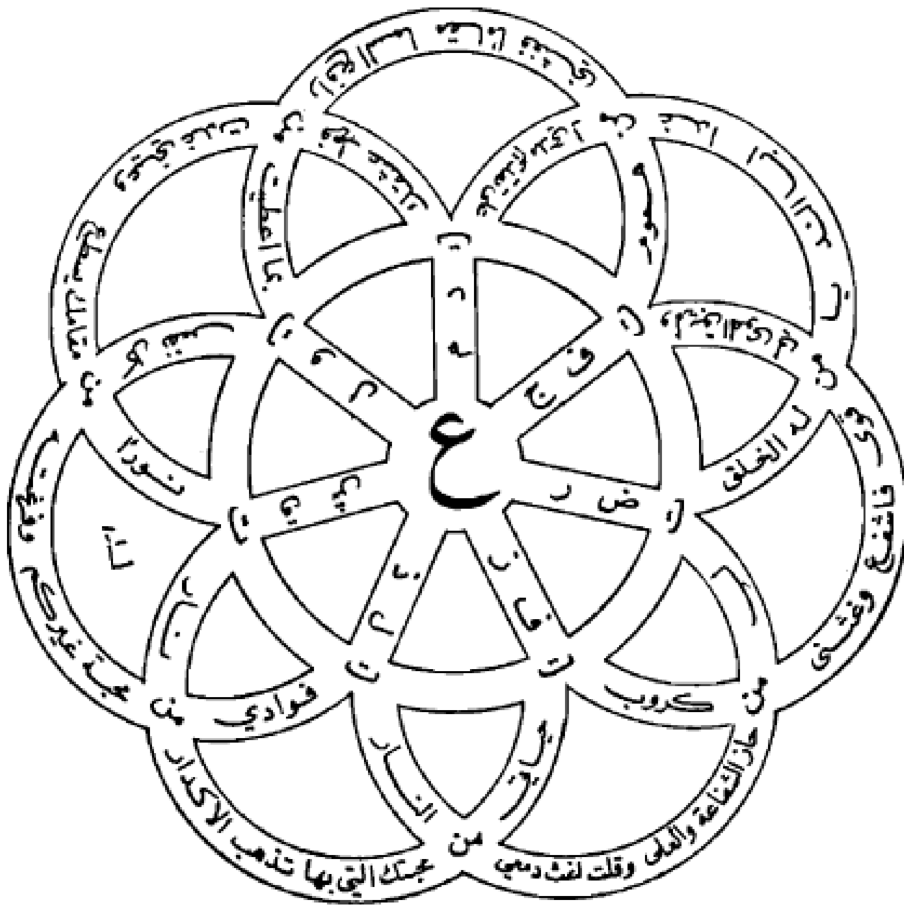


هنا نبدأ من حرف العين في وسط المربع وننتهي به، بعد أن ندور حول ضلع المربّع؛ والأبيات هي الآتية:

عَشِقَ المسكينُ هذا ذَنْبُهُ قصةَ الشَّكوى إِلَيْكُم قد رَفَعْ
عَفَّرَ المسكينُ خَدًّا في الثرى يَرْتجي وَصْلًا وباللطفِ قَنَعْ
عنقَ المحبوبُ غَيري وَلَثَمْ[١] صاحَ لِمّا بارقُ الثغرِ فَزِعْ
عرفَ الهجرَ حبيبي عامِدًا وتثنّى عندما دَلَّ قَشَعْ

ومن الشعر الهندسيّ ما هو أكثر تعقيدًا بكثير، كهذا الأنموذج:

١ - هكذا ورد في الأصل، ومن المعروف أنّ الإسكان هنا لا يجوز.



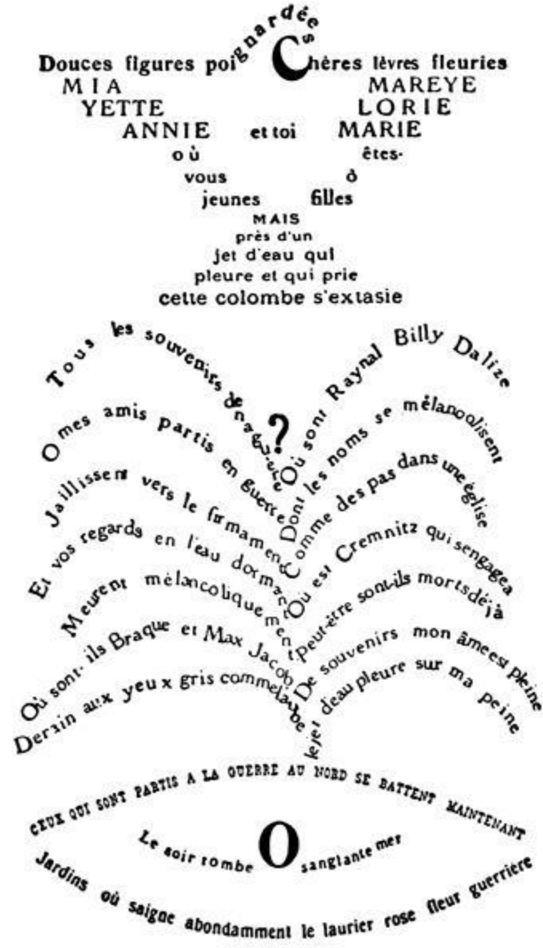
وغير هذا كثير.

كما نجد ما هو لافت في الكتابة ممّا يدعى "الشعر المشَجَّر"، ومثاله الأنموذج الآتي للشيخ محمد فهمي، من العام ١٣٣٠ هـ.:

هذه الأشكال الشعريّة القديمة لم يلبث أن ظهر مثلها في الشعر الأوروبيّ، في مستهلّ القرن العشرين تقريبًا، وهي ما يمكن أن نسمّية "الشعر البَصَريّ"،

وخصوصًا مع بعض كتابات الشاعر الفرنسيّ غليوم أبولينير Guillaume Apollinaire، كما هي الحال في الأنموذج الآتي:

أو في هذا الأنموذج الثاني:



وقد وردت في الشعر الحديث نماذج شعريّة لافتة، تلاعب فيها الشاعر بفراغات البياض والسواد، في توزيعه كلماتِ النصّ على الصفحة، كما هي الحال في الأنموذج الآتي:

"نار.. .. .. نور

تَنعكسُ الأسرارُ على قلبٍ بِلّورْ

نور... ... ... نارْ

يَنبجسُ التنورُ من الأسرارْ

نار.. .. .. نور

يُحْتَبَسُ القنديلُ بجوفِ التنورْ

نور.. .. .. نار.. .. .. نورْ

......................"[١]

لقد تلاعب الشاعر بمساحة البياض والسواد (وهو لون الحرف)، أي بالفراغات الطباعيّة، رابطًا إيّاه بكلمتي "نور" و"نار"، ليسمح للشعريّة بأن تتسلّل، لتعقد بينهما علاقة مكانيّة، فيتقدّم أحدهما مرّة، ويتأخّر مرّة أخرى، أو يتكرّر (كما في السطر الأخير)،[٢] وكلّ هذا التلاعب بالمساحة البيضاء والسوداء من أجل تشكيل المعنى. وكثيرًا ما نجد مثل هذا في الشعر الحديث، كما هي الحال مع ما جاء في شعر أدونيس:[٣]

١ - «كثيراً حَبَس الخالقُ الشمس والقمرُ تأديباً
كان حين يتوبان
ويَسْتأذنان
بالشروق
يأتي إليهما مَلاكٌ يأخذ بآذانهما ويطلعهما
من
باب
التوبة».

١ – حسن طالب، **أزل النار في ابد النور**، القاهرة: دار النديم للصحافة والنشر، ١٩٨٨، ص ٥٢

٢ – علاء الدين علي ناصر، **دلالات التشكيل البصري الكتابي في النصّ الشعريّ الحديث**، مجلة الأثر، العدد ٢٩، ديسمبر ٢٠١٧، ص ١١٤

٣ – أدونيس، **مفرد بصيغة الجمع**، بيروت: دار الآداب، ١٩٨٨، ص ١٩

في هذا الأنموذج نجد الشاعر يترك مساحة بيضاء بعد لفظة "كثيرًا"، في مستهلّ النصّ، ليُظهر طول الوقت؛ ثمّ يكرّر هذا في السطر نفسه، بعد لفظة "والقمر"، ليظهر مسألة الحَبس؛ ثمّ يكرّر المساحة البيضاء بعد لفظة "ملاك"، وبعد لفظة "بآذانهما"، ليظهر تعاقب العمل، بعد برهة من الوقت. وفي النهاية نجده يكتب عبارة "من باب التوبة"، مصفوفةً بطريقة تجعلنا نفكّر في الباب الذي يُطلَع منه. وكثيرًا ما يعمد أدونيس في كتبه إلى هذه التقنيّة.

وقد يُشرك الشاعر في نصّه غيرَ نوع أدبيّ، كالشعر والرواية والمسرح، كما هي الحال في كتاب أدونيس "تاريخ يتمزّق في جسد امرأة"، حيث يطالعنا الشعر ممزوجًا بالعنصر المسرحيّ (الجوقة، الحركة، الصوت والكلام...)، والسرد (من خلال الرواية)، على سبيل المثال، جاء:

" **الراوية**

سأُكرّرُ ما قيلَ: ما خَبرتْهُ الحياةُ وتعرفهُ الأَمثِلَهْ،

سأُكرّرُ ما قيلَ: قَتْلٌ

خَتْنُ فَرْجٍ. وقَتْلٌ

أَنْ يُحَوَّلَ فَرْجٌ إِلى فُرْجَةٍ –

تَتَخاصَمُ فيها الغُيوبُ، وتنهزِمُ الأسئلَهْ.

كُلُّ مَخْتونةٍ جُثَّةٌ.

(صمت)

المرأة

(حاضنة طفلها)

أَتَخَيَّلُ. يُلقي رَأْسَهُ فوقَ صدري،
وكأَنِّيَ أُصغي إِلَيْهِ:
"مَنْ أَبي؟ ما اسْمُهُ؟"

هل أَقولُ لهُ: ماتَ؟ مَوْتي
أَنَّني
لم أُمَجِّدْ كِتابَ الخطيئَةِ..."[١]

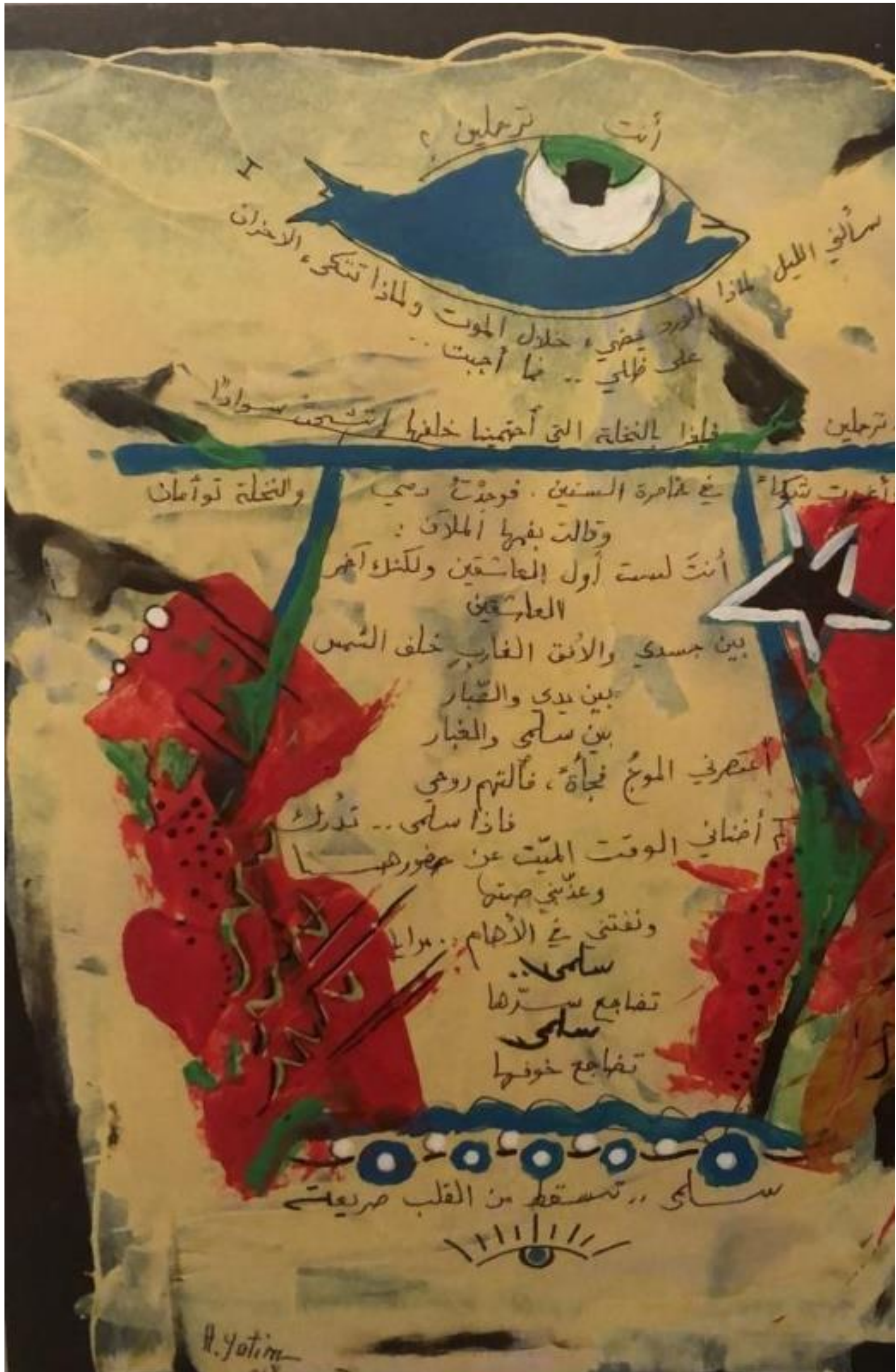
نلاحظ أن المسرح هنا (من خلال الوقفات الصامتة)، يتقاطع مع الشعر (لأنّ النصّ قصيدة وفيها تفعيلة)، والرواية (لأنّ ناقِل القسم الأول هو راوية). فقد حاول أدونيس هنا أن يفتح الحدود بين النصوص، ومن خلال هذا، يجعل النصّ مسرحًا لتداخل الفنّون.

وقد يستعمل الشاعر رسومًا يدخلها على نصه، دَعمًا للمعنى، كأنّه يريد أن يكون البصر مكمّلًا لما يريد أن يقول، أو قد نجد الرسام يرسم لوحة فيها قصيدة يعبّر عنها باللون. نمثّل على هذا باللوحتين الآتيتين للفنّان والشاعر حسن يتيم، وهما لوحتان من مجموعة رسوم لبعض قصائده[٢]:

١ – أدونيس، **تاريخ يتمزق في جسد امرأة**، بيروت: دار الساقي، ط١، ٢٠٠٧، ص ٤٢ – ٤٣

٢ – هو ديوان: حسن يتيم، **قالت إنّ اسمها سلمى**، بيروت: دار الفارابي، ط١، ٢٠١٨


أسمك الملوّن سيّرا على سرير تعبي .. لأنك لم تكوني
في حضني حين أستيقظت هذا الصباح وقد أستنشقت
الهواء من دون أنفاسك
كيف ألهو وحدي
على الرمال التي تبتلعني
بدون حوافِ قدميك
نادى بي العقل: تراجع .. تراجع قدر ما
سلمى أضحت صريعة .. قال الذي قال
وقد أفترشتني الظنون
أليم
جسدك
نادى بي القلب كالممسوس من عشق
سلمى
لا لك خيار، فقد أرسم وجهُ
كشجر باسق . كالوشم على جدار
الذي يشتعل أمام ناظريك كليلٍ طال
فأنت تنتظر طيفي القادم إليك
ليس
حبيسك
منذ ألف ليلة وليلة
دع العقل طفلاً للنجوم
فقد أستحال غبارًا .. ومات !


أنت ترحلين ؟
I
سألني الليل لماذا الورد يضيء خلال الموت ولماذا تتكئ الأحزان
على ظلي .. فما أجبت
ترحلين
بالنخلة التي احتمينا خلفها
في مقامرة السنين . فوجدت دمعي
والنخلة توأمان
وقالت بفرط الملاك :
أنتَ لست أول العاشقين ولكنك آخر
العاشقين
بين جسدي والأفق الغارب خلف الشمس
بين يدي والغبار
بين سلمى والغبار
اعتصرني الموجُ فجأةً ، فالتهم روحي
فإذا سلمى .. تدرك
ثم أضناني الوقت الميّت عن حضورها
وعذّبني صمتها
ونفتني في الأحلام .. مرايا
سلمى..
تفاجع سترها
سلمى
تفاجع خوفها
سلمى .. تسقط من القلب صريعة
H. Yatim

يمكننا أن نقول إنّ "القصيدة البصريّة" هي التي يدعم مبدعُها نصَّه المطبوع بصور ورسوم، يمكن أن تمثّل كلمات، أو أن تدعم كلماتِ النصّ بصريًّا، فتُقرأ القصيدة وتُشاهَد، ولكن من غير أن يتدخّل فيها القارئ/ المتلقّي.

وهذا كلّه لا يقرب من القصيدة الرقميّة، مع أنّه يستعمل بعض مكوِّناتها، ولكنّها ضئيلة جدًّا، قياسًا على ما تحتوي عليه.

وقد ظهر ما يسمى "الشعر الصوتيّ" في مستهلّ القرن العشرين، وذاع في حوالَ العام ١٩٥٠، وشغف الدادائيّين والمستقبليّين، وكان أبوه الروحيّ الشاعر الألمانيّ هيغو بال Hugo Ball الذي بدأ يعرض تقنيّته الجديدة في "كاباريه فولتير" بزوريخ.[١] وعمل على هذه التقنيّة، في المرحلة الأولى أيضًا، كلّ من الشاعرين مارينتّي Marinetti الإيطالي، وماياكوفسكي Mayakovsky الروسيّ. وبلغ هذا الشعر ذروته في أواخر القرن العشرين، مع تطوّر تقنيّات الصوت، وظهور الأقراص المدمجة.[٢] ولعلّ هذا النوع من الشعر مهّد، في نشأته الأولى، لظهور القصيدة الرقميّة، كما يرى ديسيو بينياتاري Decio Pignatari.[٣] وكان "الشعر المرئيّ" poésie visuelle قد ظهر في العام ١٩٦٠، وهو شعر يقوم على الميديا، إلى جانب الكتابة الشعريّة؛ وكان الشاعر البرازيليّ فلاديمير دياس – بينو Vladimir Dias - Pino قد وضع

---

١ – Geovanna Di Rosario, **Electronic poetry**, Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2011, p. 66. وقارن في هذا أيضًا: Marc Morcereaux, **La poésie numérique**, (mémoie), université de Bordeaux, 2017, http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01896490, p. 7

٢ – Geovanna Di Rosario, **Electronic poetry**, p. 67

٣ – Ibid, p. 68

أوّل قصيدة فيها جهاز تواصل، مؤسِّسًا لنصّ لا نميّز فيه بينه وبين الكتاب. وكانت "الحركة الحَرْفيّة" movement lettriste التي ظهرت في العام ١٩٤٢ تهتمّ، بشكل خاصّ، بإيقاع النصّ وصوته،[١] ممهِّدة بذلك لظهور الشعر الرقميّ. بعدها ظهرت قصيدة الفيديو، كما أشرنا قبل قليل، مع مانويل جيرالديز دي ميليو إي كاسترو Manuel Geraldez de Melo e Castro، وبذلك دخل الفيديو في صناعة الشعر (والأدب)، وكان هذا أساس "القصيدة المتحرّكة" poésie animée التي ظهرت لاحقًا، في العام ١٩٨٢.[٢] بعدها ظهرت القصيدة التفاعليّة.

٣ – ظهور القصيدة الرقميّة: دفعت المعلوماتيّة بنظريّات ما بعد الحداثة، وكذلك بجماليّات الحداثة نفسها إلى حدودها القصوى، ناقلة الثقافة والعمل الأدبيّ "من موقع الانتظام داخل مجتمع هرميّ، إلى مجتمعات صغيرة، لم يتردّد البعض في نعتها بالقبائل، واعتبار حدود القبليّة السِمة المميِّزة لما بعد الحداثة، وانحسار الثقافات الكبرى لفائدة الثقافات الصغرى."[٣]

---

١ – Marc Morcereaux, **La poésie numérique**, p. 8

٢ – Ibid, p. 9. يمكننا تحديد "القصيدة المتحرّكة" على النحو الآتي: هي القصيدة الملموسة، المرئيّة، المجهورة، ففيها صورة وصوت معًا. وقد ظهرت، أوّل ما ظهرت، في فرنسا، ثمّ انتشرت خارجها، وخصوصًا في البرازيل. في هذه القصيدة، تتغيّر المكوّنات اللغويّة على الشاشة (تتحرّك، تتنقل...) وهي غير قابلة للطباعة؛ كما تتّصف بأنّها آنيّة، وهذا ما يميّزها عن النّص المتفرّع hypertexte، ولسرعة حركتها، على القارئ أن يختار بين أن يقرأ أو أن يرى. (Ibid, p. 20)

٣ – محمد أسليم، **الرقمية وتحولات الكتابة والقراءة**

وكان فانوفار بوش Vannevar Bush الممهِّد الحقّ للأدب الرقميّ، منذ العام ١٩٤٥، مع نشره مقالة بعنوان "كيف نفكّر؟"،[١] وفي العام ١٩٥٣، اخترع بوريس فيان Boris Vian "الإنسانَ الآليّ الشاعر"، قبل ابتكار أدب الكمبيوتر، وكان عبارة عن آلة قادرة على ابتكار الشعر. وقد مثّل هذا تخلّيًا عن القسم الأعمق إنسانيّة فينا.[٢] بعدها نجح تيو لوتز Theo Lutz في إنتاج الأبيات الشعريّة الإلكترونيّة الأولى، عام ١٩٥٩، في شتوتغارت بألمانيا، مستعملًا تقنيّة الآلة الحاسبة (الحاسوب) آنذاك. ثمّ ظهر هذا أيضًا في فرنسا، وكندا عامي ١٩٥٩ و١٩٦٠، وتشكّلت منتديات رقميّة، أوّلها كان "ندوة الأدب التجريبيّ" séminaire de littérature expérimentale. تلا هذا قصيدة لناني بالستريني Nanni Balestrini، عام ١٩٦١، بوساطة آلة IBM حسابيّة. وعام ١٩٦٣، نشر دوغلاس إنجلبرت Douglas Engelbert في مقال تصوُّرَه حول النصّ المترابط.[٣] ثمّ ظهرت قصيدة لجان بودو Jean Baudot، هي "الآلة الكاتبة" La machine à écrire. وعام ١٩٨٥، أعلنت مجموعة Alamo في باريس عن ظهور القصائد الرقميّة،

---

١ – جميل حمداوي، **الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق**، (كتاب رقمي)، شبكة الألوكة، ط١، ٢٠١٦، موقع: WWW.alokah.net

٢ — فيليب بوظر، **ما الأدب الرقمي؟**، تعريب: محمد أسليم، (موقع: محمد أسليم، http://www.aslim.ma/site/articles.php?action=view&id=149)

٣ – جميل حمداوي، **الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق**، ص ٨٦

وكانت بذلك تعلن عن ولادة ضرب جديد من الأدب. ومع شيوع الشبكة العنكبوتيّة (الإنترنيت) عام ١٩٩٠، انتشرت القصيدة الرقميّة.(١)

وفي فرنسا، ظهرت، بين ٢٠٠٥ و٢٠٠٧ مجموعة "العابر الملاحظ" Transitaire Observable التي أسهمت في أرساء الأدب الرقميّ وإثرائه، وانتشرت هذه المجموعة في العالم، منذ أن شاركت في مهرجان الشعر بمورغانتاون، وانضمّ إليها عدد من الكتاب.(٢)

وفي العالم العربيّ، يمكننا اعتبار الأديب الأردنيّ محمد سناجلة أوّل من أصدر رواياتٍ ونصوصًا وقصائدَ رقميّةً، في موقع "اتحاد كتّاب الإنترنيت العرب"، بين العامين ٢٠٠١ و٢٠٠٥،(٣) مُفيدًا من خليط كبير من العناصر الفنّية والتقنيّة والصوتيّة.

يمكننا أن نقول إنّ هذا الضرب من الأدب قد ظهر مع ظهور وسائل الإعلام المتطوّرة التي نظّمت البيانات والمعلومات، منذ منتصف القرن العشرين الميلاديّ. لكنّ الصورة الرقميّة لم ترتبط بالأدب الذي دُعي رقميًّا، أو إلكترونيًّا، إلّا في المراحل الأخيرة من القرن العشرين، ومستهلّ القرن الحادي والعشرين، بعد انتشار الكمبيوتر والإنترنيت، وتكاثُر الصور في المواقع على الشبكة العنكبوتيّة.(٤) وكان أوّل ظهوره، في خمسينيّات القرن العشرين، مرتبطًا

---

١ – راجع: Geovanna Di Rosario, **Electronic poetry**, p. 68

٢ – جميل حمداوي، **الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق**، ص ٩٦

٣ – المرجع نفسه، ص ٩٩

٤ – المرجع نفسه، ص ٥٣

بالشريط، والسينما، والتلفزة، والهاتف، إلخ. وعُرِفَت، آنذاك، قصائد مكتوبة، وأخرى صوتيّة، وثالثة مصوّرة. فالمبدعون المعاصرون تمرّدوا على النصّ المكتوب (النصّ الورقيّ)، عندما راحوا يكتبون نصوصًا تشكيليّة، تدعمها الرسوم، أو مرسومة؛ وربّما أصدروا نصوصهم منحوتة على الخشب، أو الحجر، أو أوراق النبات، مستعملين وسائل اتّصال مختلفة، في تركيز الصوت والخطّ والكلمات.[١]

ويمكن اعتبار أنّ بداية الممارسة الفعليّة للقصيدة التي تدعى "تفاعليّة" تعود إلى مطلع تسعينيّات القرن العشرين (لأن هذا هو تاريخ انتشار الشبكة العنكبوتيّة)، مع الشاعر الأميركي روبرت كيندال Robert Kendall[٢] الذي أنشأ موقعًا إلكترونيًّا على الشبكة، وعُرِف بهذا الجنس الجديد.

نستطيع القول إن الأدب الرقميّ قد مرّ بثلاث مراحل:

١ – المرحلة الأولى: مرحلة التأسيس التي تمتدّ بين ١٩٥٠ و١٩٧٠، وهي المرحلة التي بدأ ينتشر فيها، قبل شيوع استعمال الكمبيوتر، وتمتاز باللجوء إلى التسجيل الصوتيّ، والتلفزة، والهاتف، وما أشبه ممّا هو متاح آنذاك.

٢ – المرحلة الثانية: مرحلة التنقيح التي تمتدّ بين ١٩٨٠ و١٩٩٠، أي حتّى بداية انتشار الشبكة العنكبوتيّة، وفيها تمّ تطوير العمل

---

١ – المرجع نفسه، ص ٨٥

٢ – فاطمة البريكي، **مدخل إلى الأدب التفاعلي**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠١٦، ص ٧٩

البصريّ – السمعيّ – الكتابيّ، وأُدخلت عليه الصورة والرسوم، ولكنّه لم يكن بعد منتشرًا بين الناس بكثرة، لأنّ الكمبيوترات الصغيرة لم تكن منتشرة بعد.

٣ – المرحلة الثالثة: مرحلة الازدهار التي تمتدّ من مستهلّ الألفيّة الثالثة، ولا تزال، وفيها انتشرت القصيدة الرقميّة التفاعليّة، مع انتشار الوسائل التي تحتاج إليها. ويُعَدّ تيبور بابّ Tibor Pap أوّل من وضع نصًّا رقميًّا، بمفهومه الحقيقي.[١]

٤ – طبيعة القصيدة الرقميّة التفاعليّة: الأدب الرقميّ مرتبط بظهور ما بعد الحداثة، لأنّها عرفت ازدهارًا كبيرًا في وسائل الاتّصال والإعلام، بفعل انتشار الأسواق، والتحوّل نحو السلعيّة، والتواصل العولميّ، وانتشار الشبكة العنكبوتيّة.

كان لا بدّ من أن يتأثّر الأدب بهذا التحوّل، فصار خليطًا ممّا هو فنّيّ، وآليّ، وتقنيّ. وهو أدب متعدّد الوسائط والنصوص والأطراف والمتشاركين،[٢] ما يتناسب والعولمة التي تجتاح العالم منذ تسعينيّات القرن العشرين، كما يناسب الإعلام الذي غزا كلّ بيت.

واضح أنّ الأدب التفاعليّ قد تشكّل من رحم التكنولوجيا، فهو أدبها. لذا وصفوه بأنّه أدب تكنولوجيّ، أو إلكترونيّ؛ بل ذهب بعضهم إلى أنّه الجنس "التكنو – أدبيّ".[٣] ومردّ هذا إلى أنّه، في جوهره، أدب يقوم على الكتابة، ولكنّه، من جهة أخرى، يعتمد على التكنولوجيا واللغة الحاسوبيّة قِوامًا ليظهر

---

١ – راجع في هذا: جميل حمداوي، **الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق**، ص ٩٢ – ٩٣

٢ – المرجع نفسه، ص ٣٦

٣ – فاطمة البريكي، **مدخل إلى الأدب التفاعلي**، ص ٧٣

من خلاله، بمعنى أنّه، بخلاف الأدب الورقيّ، لا يمكن أن يظهر إلّا من خلال الكمبيوتر. فهو نصّ "متفرّع"، وهذا ما يميّزه عن الأدب التقليديّ المكتوب.

والمهمّ أن نلفت إلى الفرق بين "الأدب الإلكترونيّ" أو "الرقميّ" و"الأدب التفاعليّ"، لأنّ الأوّل يمكن أن يقدَّم عبر شاشة الكمبيوتر، ولكنّه يبقى نصًّا مرتبطًا بصاحبه، بمعنى أنّه يمكن أن يقدَّم ورقيًّا أيضًا، فيكون بهذا من النصوص الجاهزة، ولا يشرك المتلقّي في عمليّة كتابته. في حين أنّ "الشعر التفاعليّ" يقوم بهذا الإشراك.

لقد تمّ إنشاء الشعر التفاعليّ الرقميّ وترسيخه حين صارت القصيدة تظهر على الشاشة، ويحرّكها القارئ. وهنا اختلفت مع القصيدة السابقة، أي القصيدة الآليّة التي كان الكمبيوتر يواكبها، ولا يتدخّل فيها القارئ. فالمهمّ، في القصيدة التفاعليّة، ليس هو النصّ كمنتَج نهائيّ (كما كانت الحال مع القصيدة السابقة)، بل آليّة إنتاجه، لأنّه موجود لِيُفَعِّل هذه الآليّة بشكل مستمرّ، كأنّه ممكن لأنهّائيّ.[1]

سنحاول أن نتوقّف عند بعض تحديدات "القصيدة التفاعليّة". تقول فاطمة البحراني:

---

[1] - Marc Morcereaux, **La poésie numérique**, p. 16. وفي هذا المجال أيضًا، يقول محمد أسليم: أنّنا إذا أدرجنا الأدب الرقميّ في خانة الأدب، أمكن أن نقول إنّها "تتجاوز مجرد طارئ يتمثّل في ظهور وسيط جديد أو حامل جديد هو الحاسوب، إلى إلحاق نقل للمسألة الأدبيّة، وإدخال الأدب في الدالّ الجديد، حيث تشهد معه عمليّتا الكتابة والقراءة تغييرًا جذريًّا، يصل أحيانًا إلى حد القطيعة مع نظيرتيهما السابقتين في الأدب الذي بات يسمى تقليديًّا أو ورقيًّا." (محمد أسليم، **الرقمية وتحولات الكتابة والقراءة**)

"الشاعر إذا تجاوز الصيغة الخطّيّة المباشرة، والتقليديّة في تقديم النصّ إلى المتلقّي، واعتمد بشكل كلّيّ على تفاعل المتلقّي مع هذا النصّ، مستفيدًا من الخصائص التي تتيحها التقنيّات الحديثة، تصبح القصيدة التي يقدّمها تفاعليّة."(١)

نفهم من هذا الكلام أنّ هذه القصيدة تقوم على تجاوز طريقة الكتابة الخطّيّة المباشرة (أي أنها ليست خطّيّة) من خلال التقنيّات الحديثة، وعلى تفاعل المتلقّي مع الكاتب.

ويقول سعيد يقطين في الأدب التفاعليّ إنه:

"مجموع الإبداعات – والأدب من أبرزها – التي تولّدت مع توظيف الحاسوب، ولم تكن موجودة قبل ذلك، أو تطوّرت من أشكال الأشياء؛ ولكنها اتّخذت مع الحاسوب صورًا جديدة في الإنتاج والتلقّي."(٢)

نستنتج من هذا الكلام أنّ القصيدة التفاعليّة هي من الإبداعات التي ترتبط بالكمبيوتر، والتي نشأت معه، وتطوّرت مع الوقت.

وتقول جيوفانا دي روزاريو Geovanna Di Rosario:

"إنّ النصّ الرقميّ يُنظَر إليه على أنّه آلة تُنتِج وتستهلك علامات تعود إلى الوسيط، والمشَغِّل، ومجموعة

---

١ – فاطمة البحراني، **الأدب والتكنولوجيا: القصيدة التفاعلية ومشتاق عباس معن نموذجًا**، (موقع: مجلة عود الند، السنة: ٢، العدد: ١٨، ١٣-٢٤، ١١/٢٠٠٧ https://www.oudnad.net/spip.php?article2456)

٢ – سعيد يقطين، **من النصّ إلى النصّ المترابط – مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٥، ص ٩ – ١٠

الرموز؛ ومجموعة الرموز هذه تنقسم "رموزًا صغيرة" textones (خيوطُ إشاراتٍ ظاهرة في النصّ) وscriptons (خيوطُ إشاراتٍ كما تظهر للقارئ). النصوص الصغيرة تكشف عن الإشارات الصغيرة."(١)

نفهم من هذا الكلام أنّ النصّ الرقميّ مرتبط بالآلة (تعتبره آلة لإنتاج علامات)، علاماتها ترتبط بالوسيط (الذي هو الكمبيوتر)، والمشَغِّل (الإنسان عادة)، ورموز الكتابة التي تتوزّع على إشارات ظاهرة في النصّ (ولكنّها قد لا يلاحظها القارئ)، وأخرى يلاحظها. فهو نصّ مكوَّن من إشارات، ومرتبط بالكمبيوتر.(٢)

ويقول خثير عيسى في تحديده:

"هو وليد عصر التكنولوجيا، فينطلق من نظريّة الاتّصالات الحديثة، وقد أخذ العديد من المفاهيم والمسمّيات التي تدلّ على معنى واحد، من الأدب التفاعليّ، إلى الأدب الرقميّ، إلى النصوص الحاسوبيّة... إنّ الأدب التفاعليّ هو الذي يجمع بين نشاط الكاتب ونشاط المتلقّي معًا... فالتقاء النشاطين – أي الأديب المتوقِّع رقميًّا،

---

١ – Geovanna Di Rosario, **Electronic poetry**, p. 88

٢ – تقول سومية العمري في النصّ الرقميّ: "هو كلّ نصّ يُنشَر إلكترونيًّا، سواء كان على شبكة الإنترنيت أو على أقراص مدمجة، أو في كتاب إلكترونيّ، أو غيره، مُتَشَكِّلًا على نظريّة الاتّصال في تحليله، وعلى فكرة التشعّب في بنياته، من خلال الروابط المختلفة." (سومية العمري، **الأدب الرقمي بين المفهوم والتأسيس** (أطروحة دكتوراه)، قسنطية: جامعة قسنطية، ٢٠١٧، ص ١١)

والقارئ الحاضر رقميًّا – من شأنه أن يضع شرنقة واحدة للعمليّة الأدبيّة في تفاعلها... وهو أدب رقميّ حاسوبيّ."(١)

معنى هذا أنّه أدب مرتبط بالتكنولوجيا، وتحديدًا بالكمبيوتر، ويقوم على التفاعل بين الكاتب والمتلقّي، جامعًا بين نشاطيهما.

ويعرّف لوس بيكينو غلايزر Loss Pequeno Glazier القصيدة الرقميّة بأنّها تلك التي "لا يمكن تقديمها على الورق."(٢) وهذه خاصيّة أساسيّة ركّز أكثرهم عليها. فالعناصر الصوريّة والصوتيّة لا يمكن أن تُقدَّم على الورق، أي خارج شاشة الكمبيوتر، وكذلك المؤثّرات والتقنيّات التي تصحب النصّ (التشعب، حركة الحروف، النوافذ، إلخ...)

وتقول فيها سومية العمري إنّها:

"ذلك النمط من الكتابة الشعريّة الذي لا يتجلّى إلّا من خلال الوسيط الإلكترونيّ، معتمدة على التقنيّات التي تنتجها التكنولوجيا الحديثة، ومستفيدة من الوسائط الإلكترونيّة المتعدّدة التي تمنح النصّ قيمة فنّيّة وجماليّة دون أن تفقده الأدبيّة."(٣)

---

١ – خثير عيسى، **الأدب التفاعلي – الأبعاد المعرفية والأطر المنهجية**، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، العدد ١٣، مج ٤، ٢٠٢٠، ص ١٣. وفي هذا أيضًا يقول فيليب بوظز: "نسمي أدبًا رقميًّا كلَّ شكل سرديّ أو شعريّ يستعمل الجهاز المعلوماتيّ وسيطًا، ويوظّف واحدة أو أكثر من خصائص هذا الوسيط." (فيليب بوظز، **ما الأدب التفاعلي؟**)

٢ – فاطمة البحراني، **الأدب والتكنولوجيا**: **القصيدة التفاعلية ومشتاق عباس معن نموذجًا**

٣ – سومية العمري، **الأدب الرقمي بين المفهوم والتأسيس** ٢٠١٧، ص ٣٤ – ٣٥

وفي هذا الكلام تركيز على الارتباط بالوسيط[١] الإلكترونيّ (الكمبيوتر) وتقنيّاته، وعلى الجماليّة الشعريّة التي يجب أن تكون في النص.

ويقول جميل حمداوي في تحديد النصّ التفاعليّ إنّه:

"نص يتحقّق من خلال الحاسوب، وأهمّ مميّزاته أنّه غير خطيّ، لأنّه يتكوّن من مجموعة من العقد أو الشذرات التي تتّصل بعضها ببعض بواسطة (كذا) روابط مرئيّة. ويسمح هذا النصّ بالانتقال من معلومة إلى أخرى عن طريق تنشيط الروابط التي بواسطتها (كذا) نتجاوز البعد الخطي للقراءة، لأنّنا نتحرّك في النصّ على الشكل الذي نريد."[٢]

يركّز هذا التحديد على طبيعة الكتابة اللاخطّيّة التي يتميّز بها النصّ الرقميّ. فالنصّ الرقميّ يتألّف من شذرات،[٣] وأسلوبه "الشذريّ" هو ضرب من الكتابة اللانسقيّة. إنّه "عبارة عن شذرات متشظّية، تتعاقب بطريقة غير خطّيّة، وترد في شكل لوحات مستقلّة بعوالمها الصوتيّة والتشكيليّة والطباعيّة وأجوائها المتحرّكة."[٤]

أخيرًا، تقول فاطمة البريكي إنّ النصّ التفاعليّ هو:

---

١ – نستعمل المصطلح: "وسيط" على أنّه "أداة التواصل المستَخدَمة. والوسيط المعلوماتيّ قريب من وسط يوجِد العملَ بداخله، لأنّه يتيح، في آن...، نقلَ المعلومة... وجعلَها مرئيّة، لكنّه يتيح أيضًا تكوينها وتحوّلها." (فيليب بوظز، **ما الأدب؟**)

٢ – جميل حمداوي، **الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ص ١٢**

٣ – المرجع نفسه، ص ١٠٨

٤ – المرجع نفسه، ص ١١١

"ذلك النمط من الكتابة الشعريّة الذي لا يتجلّى إلّا في الوسيط الإلكترونيّ، معتمدًا على التقنيّات التي تُتيحها التكنولوجيا الحديثة، ومستفيدًا من الوسائط الإلكترونيّة المتعدّدة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعريّة، تتنوّع في أسلوب عرضها، وطريقة تقديمها للمتلقّي/ المستخدِم الذي لا يستطيع أن يجدها إلّا من خلال الشاشة الزرقاء، وأن يتعامل معها إلكترونيًّا، وأن يتفاعل معها، ويضيف إليها، ويكون عنصرًا مشارِكًا فيها."[١]

فالنصُّ موضوعُ الكلام إلكترونيٌّ، لا ورقيّ، يقوم على التكنولوجيا الحديثة (الكمبيوتر)، حيث يكون المتلقّي مستخدِمًا أيضًا، يمكنه أن يضيف إليه، ويشارك في الكتابة. إنّه، بعبارة أخرى، نصّ مرتبط بالسيبرنَطيقا والذكاء الاصطناعيّ.[٢]

استنادًا إلى كلّ ما سبق ذكره، يمكننا أن نحدّد القصيدة التفاعليّة على النحو الآتي:

---

١ – فاطمة البريكي، **مدخل إلى الأدب التفاعلي**، ص ٧٧

٢ – تقول سومية معمري إن السيبرنطيقا "هي العلم الذي يوجِّه البحثَ في قواعد التواصل والتطبيقات التقنيّة المرتبطة بها، كما ارتبطت السيبرنطيقا أحيانًا بتعريف الذكاء، وقياسه، وشرح وظائف المخ، وصناعة آلة التفكير. وتتطابق السيبرنطيقا مع مشروع للمعرفة يتمحور حول لحظة ارتباطها بالأدب، ذلك الترابط الحاصل بين العمل الإبداعيّ والوسائط المتعدّدة التي تعمد إلى تنظيمه من خلال عمل الآلة... (و)النصّ السيبرنطيقيّ هو النصّ الأدبيّ الذي يعالَج تقنيًّا باستخدام الوسائط المختلفة ذات التحكّم العامّ فيه." (سومية معمري، **الأدب الرقمي بين المفهوم والتأسيس**، ص ١٥ – ١٦)

١ – أنّها قصيدة لا يمكن الوصول إليها من غير الكمبيوتر، فهي لا يمكن أن تكون ورقيّة، ولا أن تصلنا من غير شاشة ومحرِّك.[١]

٢ – أنّها لا يمكن أن تُقرَأ بشكل أفقيّ وخطّيّ، بمعنى أنّها لا تتأتّى لنا سطورًا، بل تكون مبعثرة جدًّا، ومتوزّعة على غير مستوى.

٣ – أنّها تقوم على التفاعل بين القارئ والمتلقّي. والمقصود بهذا أنّ المتلقّي يتحوّل فيها إلى كاتب بدوره، فهي قصيدة تُعاد كتابتها باستمرار، ولا تتوقّف عند كتابة واحدة، بل تدخل في تحوّل مستمرّ، ما إن تتوجّه إلى متلقٍّ ما، فتحثّه على أن يتحوّل إلى كاتب، من خلال طبيعة قراءته، وأوّلية توجّهاته فيها.

٤ – أنّها قصيدة تحتوي على أكثر من الكتابة، إذ فيها رسوم، وصوت، وتوزيع، وحركة. وبهذا تشتمل على أكثر من الشعر، ولكن من غير أن تتخلّى عنه. لهذا السبب اعتبرها بعضهم "كتابة مهجّنة". وعلى هذا، يمكن أن نعتبرها كتابة تجريبيّة.

٥ – أنّها تحتاج إلى لغتين: لغة الكتابة وأصولها (القواعد، المعجم، السياق...)، ولغة البرمجة التي لا يمكن أن تقوم من غيرها، لأنّ منشئ النصّ

---

[١] – يقول سعيد يقطين في الإبداع الرقميّ وعلاقته باللغة الأدبيّة والإضافات الرقميّة: "هو الإبداع الذي يعتمد أولًا على اللغة اساسًا في التعبير الجماليّ، وهو بهذه الصفة يلحق بمجمل الخطابات الأدبيّة التي يسير في نطاقها." (سعيد يقطين، **من النصّ إلى النصّ المترابط – مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي**، ص ١٩٠) وهذا الأدب "يوظَّف على مستوى إنتاجه وتلقّيه ما يقدّمه الحاسوب كوسيط وفضاء أيضًا من عتاد وبرمجيّات... فإنّه يعتمد، إلى جانب اللغة، علامات أخرى غير لغويّة، صوريّة أو صوتيّة أو حركيّة." (المرجع نفسه، ص ١٤٩)

التفاعليّ يحتاج إلى برنامج خاصّ ليتمكّن (كثيرًا ما يكون برنامج "فلاش" flash) من خلق النوافذ والحركات، وإدخال الصوت، وغير هذا.

٦ – أنّها يمكن أن تحتوي على عدّة أنواع من النصوص، كالشعر والقصّة، والمسرح، وغير هذا.

٧ – أنّها نصوص مفتوحة على أيّ شيء آخر، لأنّها تقوم على استعمال المحركات، إذ تنقلك بالنوافذ إلى صفحات ومواقع مختلفة، ما يستدعي إلمام القارئ/ المتلقّي بالإبحار في هذه المواقع، ودخولها، والعودة منها إلى حيث كان.

٨ – أنّها تنقل الأدب إلى ما هو بمنزلة إشكاليّات هامشيّة ليست أساسًا من اهتماماته،[1] وذلك حين تضعنا مباشرة أمام عمل الكمبيوتر، ولغته، وما يرتبط بهذا.

٩ – أنّها ترتبط، في مفهومها، بمشروع ما بعد الحداثة، وبتداعياتها التي أشرنا إليها مطوّلًا.[2]

---

١ – فيليب بوظز، **ما الأدب الرقمي**

٢ – يحاول جميل حمداوي أن يختصر طبيعة الكتابة الرقميّة ومميّزاتها، فيقول إنّها كتابة مهجّنة (مركّبة)، والتهجين، من جملة ما يعني، احتكاك ثقافيّ وحضاريّ، فهو من مميّزات ما بعد الحداثة. (جميل حمداوي، **الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق**، ص ٨٢)، ففيها أساليب كتابيّة متنوّعة: مسموعة، وبصريّة، وحاسوبيّة، وتشكيليّة، وتناصّيّة، إلخ (المرجع نفسه، ص ١١٣). وهي كذلك كتابة ديناميكيّة، أي مشهديّة متحرّكة، لا ثابتة كالكتابة الورقيّة. (المرجع نفسه، ص ١١٤). وهي غير خطّيّة، لأنّها لا تُقرأ باتّجاه واحد. (المرجع نفسه، ص ١١٦) وهي كتابة منفتِحة، لأنّها تنقلك إلى نوافذ وصفحات ومواقع متعدّدة يمكن أن يضيع فيها المتصفّح إذا لم يكن ملمًّا بالتصفّح الرقميّ. (المرجع نفسه، ص ١١٧) وهي كتابة ترابطيّة لأنّها تتفاعل وتحمل تناصّات مع نصوص وخطابات وأجناس أدبيّة متعدّدة. (المرجع نفسه، ص ١١٩) وهي كذلك كتابة صوتيّة مسموعة. (المرجع نفسه، ص ١٢٠).

٥ – معنى التفاعليّة: الكلام على التفاعليّة يجعلنا نربطها بالتأويل، كما سنرى. و"سمة التفاعل هي سمة الوجود الحقيقيّ،" كما تقول بهيجة أدلبي.(١)

يقول فيليب بوطز إنّ التفاعليّة تتمثّل في قدرة البرنامج (المستَعمل في وضع النصّ وإنشائه) على أن يُحدِث نشاطًا مادّيًّا في القارئ، وعلى تجاوبه معه. ويرى آخرون أنّها تشمل، أيضًا، خواصَّ مختلفِ مكوناتِ العملِ وتَواصلها معًا. ومعنى هذا "أنّ القارئ يشكّل عنصرًا داخليًّا في العمل، أي مكوِّنًا من مكوِّنات النظام التقنيّ." من هنا فهي "خاصّيّة للعلاقة التي تقوم بين القارئ والبرنامج." بهذا لا يعود البرنامج مجرّد نظام يندرج القارئ فيه، بل أداة يستخدمها لتشكيل المعنى، من خلال القراءة.(٢)

ترتبط التفاعليّة بإعادة القراءة. فالنصّ التفاعليّ، كما أسلفنا، نصّ مفتوح، بمعنى أنّه يحتمل قراءات لا حدّ لها، ويمكن لكلّ قارئ أن يعيد كتابته كلّما قرأه. وهو بهذا يشترك مع نصّ الكتابة الورقيّة، لأنّ "موت المؤلّف" قد صار أمرًا معتمَدًا في كثير من التوجّهات النقديّة، ولا سيّما نقد ما بعد الحداثة، غير أنّ محفِّزات هذا النصّ تختلف عن تلك التي في النصّ الورقيّ، فهي كثيرة جدًّا، وتتوجّه إلى جملة من الحواسّ، وإلى فضاء أوسع تنتقل إليه المخيّلة عبر الوسائط.

---

١ – إحسان محمد جواد التميمي، **البنية الحركية في الأدب التفاعلي – قراءة في التجريب الرقمي**، مجلة العميد، السنة ٣، مج ٣، العدد ٢، آذار ٢٠١٤، ص ٣٢٦)

٢ – فيليب بوطز، **ما الأدب الرقمي؟**

والتفاعليّة تعني أنّ النصّ المقروء/ المشاهَد/ المسموع يمتلك قدرة تحريك المتلقّي/ القارئ، والتأثير فيه، بطريقة أو بأخرى، ونقله إلى عوالم جديدة مختلفة، انطلاقًا من النصّ ومؤثّراته. ولحصول هذا الأمر، لا بدّ من أن يفهم القارئُ النصَّ بطريقته الخاصّة، أي أن يؤوّله. والتأويل هنا يعني إعادة كتابة للنصّ، لأنّه يبحث عن إعادة بناء من خلال الآثار التي يتركها في الآخر، والتي تنقله إلى عوالم من الفهم خاصّة به. فالتأويل يتخطّى الأفكار والمفاهيم الكلاسيكيّة، ويصير استخدامًا من الاستخدامات النصّيّة، لا بديلًا منها. بهذا لا يكون العمل الأدبيّ مرآة للواقع،[١] بل إثارة ما، تنقل المتلقّي إلى عوالم من اختراعه هو، كامنة في داخل مخيّلته، يستحضرها من خلال آثار النصّ، بكامل ما فيه من محفِّزات مقروءة وبصريّة وصوتيّة...[٢] ومعنى هذا أنّ القصيدة التفاعليّة تدفع القارئ إلى اختراع واقع متَخَيَّل، فوق – واقعيّ، يولد انطلاقًا ممّا يراه على الشاشة، ولكنّه لا يعود ملكًا لكاتب النصّ، بل يصير أمرًا آخر منبثقًا منه. وهنا نلفت إلى أن التفاعليّة ليست مجرّد مصطلح نستعمله (أدبيّ أو تكنولوجيّ)، بل "نمط حياة"، وطريقة نتعامل بوساطتها مع مختلف الأمور التي يمرّ بها الإنسان.[٣]

---

١ – فاطمة البريكي، **مدخل إلى الأدب التفاعلي**، ص ٦٣

٢ – يقول خثير عيسى: "تتّكئ الرقميّة على تفعيل الحواسّ، فهي تخاطب كلّ الحواسّ لاستعمالها التأثيرات، ويخطو النصّ الإلكترونيّ التفاعليّ إلى نوع جديد، يتخاطب مع العين والأذن مباشرة، وعبر تقنيّة العصر الإلكترونيّة." (خثير عيسى، **الأدب التفاعلي – الابعاد المعرفية والأطر المنهجية**، ص ١٩)

٣ – فاطمة البريكي، **مدخل إلى الأدب التفاعلي**، ص ٦٦

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ الأدب التفاعليّ مصطلح استعمله إبسن أنارسيث، في حين أنّ مصطلح "الأدب الإلكترونيّ" (و"الشعر الإلكتروني") مصطلح نشأ في فرنسا، واستُخدِم في السنوات ١٩٨٠ – ١٩٩٠.[1]

يجب أن تتوفّر في التفاعليّة ثلاث وظائف أساسيّة (بعضهم جعلها أربعَ وظائف، بتوزيع الوظيفة الأخيرة على وظيفتين)، هي الآتية:

١ – التأويل: وقد تكلّمنا عليه، ولا بأس من أن نقول إنّه ناتج أساسيّ من التفاعليّة، لأنّه يصدر من تفاعل القارئ مع النصّ، وما يترك فيه من أثر، والفضاء الذي يحمله إليه.

٢ – والإبحار navigation، والمقصود به الانتقال عبر مواقع شبكة الإنترنيت التي ينقلنا إليها النصّ، فالنصّ التفاعليّ يحتوي، عادة، على نوافذ تنقل قارئها من موقع إلى آخر، أو تنقله من نصّ إلى نصّ، في الموقع نفسه.

٣ – والتشكيل وإعادة الكتابة، وهو إعادة كتابة النصّ، ويرتبط بالتأويل، لأنّ إعادة الكتابة هذه تتأثّر بما يتركه النصّ في قارئه، وبما يعتقد أنّه يقوله له.

هنا لا بدّ من أن نقول إنّ مفهوم التفكيك يظهر في الشعر والأدب التفاعليّين. فالنصّ التفاعليّ ينسف المركز، لأنّ كلّ متلقٍّ يعيد بناء النصّ من خلال تفاعله معه، فيكون النصّ الأصليّ قد تفكّك، وصارت وحداته قابلة لإعادة البناء، ومن خلال هذه الوحدات يمكننا أن نعيد تشكيل عدد غير

---

[1] – فيليب بوطز، **ما الأدب الرقمي؟**

محدود من النصوص، حتّى بالنسبة إلى القارئ الواحد. وهذه الخاصّيّة أطلق عليها النقاد الرقميّون صفة التقطيع، أي إمكان فصل الأجزاء عن الكلّ، وإعادة تجميعها بطريقة جديدة مرّة أخرى.[١] ونحن لا نرى، كما قال بعضهم، بأن النصّ التفاعليّ يعيد تشكيل مركزيّة المعنى والكلمة، فقد جاء أنّ "الكلمة المكتوبة رقميًّا، إضافة لاحتوائها على معنى غائب وإشارتها إليه، يمكن أن تشير إلى معانٍ ودلالات أخرى؛ وهذه الكلمة تكون دالّة على رابط وبوابة لنصوص أخرى، يمكن أن تكون غير ذلك، وقد تكون هذه الكلمات عناوين لنصوص... فتختلف فاعليّتها؛ فبعد أن كانت جزءًا من نصّ أصبحت مركزيّة في النصّ الآخر الذي ولّدته بسلطة حضورها."[٢] يعني هذا أنّ الكلمة التي كانت مركزًا تتفكّك وتتغيّر مركزيّتها، ولا تعود مركزًا بحد ذاتها، كما أنّ تكرار هذا ودمجها مع كلمات أخرى، من خلال التفاعل، يُسقط المعنى المركزيّ، لأنّه يؤسس لمعانٍ جديدة، تتفكّك بدورها كلّما قرأها قارئ، وأعاد تشكيل النصّ. لهذا نعتقد ألّا مركز في القراءات التفاعليّة، ولا للمعاني التي تقوم فيها، لأنّ المعنى لا يكون ثابتًا، طالما أنّه يمكن أن يعاد تشكيلها باستمرار. نحن نرى أنّ القصيدة التفاعليّة قصيدة مبنيّة على سقوط المركز، لأنّها لا معنى واحدًا لها، بل

---

[١] – منال بن حميميد، **النظرية النقدية المعاصرة والأدب الرقمي**، ص ١٣٦

[٢] – المرجع نفسه، ص ١٣٣ – ١٣٤

يشكّل القارئ المعنى المتحوِّلَ، بحسب قراءته. فكلّما تغيّرت الانطلاقة، تغيّر المعنى، وسقط المركز الأوّل.[١] وفي هذا الأمر تقول جيوفانا دي روزاريو:

"هناك نوعان من النصوص: النصوص الثابتة والنصوص المتحوّلة. الأولى لا تتغيّر، بعكس الثانية، وهذه هي ميزة النصوص الرقميّة... وترتبط دلالة الإشارة بسياقها الاجتماعيّ والثقافيّ والتاريخيّ. لهذا ليس للإشارة معنى واحد جامد. وإدخال التواصل بالإنترنيت قد أثّر في دلالات الأشكال والإشارات في كلّ مكان. وهذه التغييرات أثّرت في شكل النصّ، فلم يعد ثابتًا، وبات يخضع لتأويل القارئ."[٢]

هكذا أخرج النصّ التفاعليّ الدلالة من محورها، فصارت دلالات يخلعها عليها كلّ قارئ. وبما أنّ القارئ هو ابن بيئة وثقافة وتاريخ معيّن، وبما أنّ النصّ يصل إليه من خلال الإنترنيت (أي أنّه يصل إلى قرّاء من بلدان وثقافات مختلفة)، فإنّ أحاديّة المعنى لا وجود لها، والمعنى، بحدّ ذاته، غائب تمامًا عن النصّ، فالقارئ هو الذي يعطيه معناه من خلال قراءته. إنّه النصّ اللامركزيّ بامتياز.

---

١ – يظهر التناقض في موقف الباحث المذكور في قوله: "يتجسّد انتفاء المركز في الأدب الرقميّ وسهولة تقويضه أيضًا من خلال صفة التشعّب واللاخطّيّة، إذ إنّ البنية الداخليّة للنصوص **غير محكومة بمركز**، ولا بمسار معيّن تكون وفقه القراءة." (المرجع نفسه، ص ١٣٦) فالباحث يعلن صراحة أنّ التمركز في الأدب الرقمي مُنْتَفٍ.

٢ - Geovanna Di Rosario, **Electronic poetry**, p. 83 – 84

لقد أخرجت الحركاتُ الطليعيّة النصَّ من الصفحة، منذ أوّل القرن العشرين، فأدرجته في جداول، لتتغيّر بذلك العلاقة بين القارئ والكاتب والنصّ، وأنتجت المعنى من خلال تشغيل علاقة الحروف والكلمات ببعضها، ومن خلال علاقة الكلمة بسواها من أنظمة العلامات.[١] من هنا، نقول إنّ هذه النصوص لا يكتبها القارئ، إلّا بمقدار ما أنّه يقترح، من خلال النصّ الذي يعرض بكامل تفرعاته، كتابةً غير محدودة لنصّه، وأبنية متكاثرة جدًّا للنصّ الذي يبقى قيد البناء والتشكُّل.

٦ – نوعا النصّ التفاعليّ الأساسيّان: ثمّة نوعان أساسيّان للقصيدة الرقميّة التفاعليّة، هما أبرز الأشكال الشعريّة الرقميّة: النصّ المتفرِّع hypertext، والنصّ الشَّبَكيّ cybertext، وهما متقاربان، كما سنرى.

أ – النصّ المتفرِّع: نشأ هذا النصّ كمشروع ثقافيّ، في الولايات المتّحدة، مع المهندس فانيفار بوش Vaanevar Bush الذي كان أوّل من تحدّث عنه، في العام ١٩٤٥؛[٢] ثمّ تطوّر مع عالم الاجتماعيّات والرقميّات الأميركي تيد نيلسون Ted Nelson، عام ١٩٦٥، وكان عبارة عن حُزَمِ معلوماتٍ مربوطة ببعضها، يمكن أن تدخل من خلالها إلى البيانات؛[٣] وكان نيلسون يصف به الوثائق والبيانات التي يقدّمها الكمبيوتر، والتي لا تكون بصيغة سطريّة

١ – فيليب بوظز، **ما الأدب الرقمي؟**

٢ – فاطمة البريكي، **مدخل إلى الأدب الرقمي**، ص ٢٨

٣ – Marc Morcereaux, **La poésie numérique**, p. 17

مكتوبة.(١) وعندما بدأ هذا النصّ يظهر، أشبَهَ بطبيعته ما دعاه النقد "موت المؤلّف"، فالقارئ يصير مسؤولًا عن قراءته، وهو مَن يحدّد نهايتها بنفسه، لأنّ منشِئ النصّ يكون قد كوّن مجموعة كتابات، يحرّكها القارئ كما يريد، فيكوّن بها فضاء خاصًّا.(٢)

يعرّف بسام الخطيب هذا النصّ بأنّه:

"تسمية مجازيّة لطريقة في تقديم المعلومات يترابط فيها النصّ والصور والأصوات والأفعال معًا في شبكة من الترابطات، مركّبة وغير تعاقبيّة، ممّا (كذا) يسمح لمستعمل النصّ (القارئ سابقًا) بأن يجول browse في الموضوعات ذات العلاقة، دون التقيّد بالترتيب الذي بُنيت عليه هذه الموضوعات؛ وهذه الوصلات تكون غالبًا من تأسيس مؤلّف النصّ المتفرّع."(٣)

وعليه، يكون هذا النصّ هو ما كتبه كاتب واحد (في معظم الأحيان)، ووضع فيه روابط يمكن أن تنقل القارئ إلى مواقع عديدة، في موقع النصّ نفسه، أو في سواه. وكان فانيفار بوش قد سمّاه "ميميكس" memex، وعرّفه "على أنّه آلة تعمل على قاعدة الميكروفيس" التي تُعَدّ قاعدة معلومات على ميكروفيلم، أو على خلايا صور إلكترونيّة، للربط بين الوثائق لتسهيل الوصول

---

١ – سومية معمري، **الأدب الرقمي بين المفهوم والمصطلح**، ص ١٨ – ١٩

٢ – Marc Morcereaux, **La poésie numérique**, p. 18

٣ – سومية معمري، **الأدب الرقمي بين المفهوم والتأسيس**، ص ١٩ – ٢٠

إليها وفتحها. واستعمله بعده دوغلاس إنجيلبارت Douglas Engelbart الذي أدخل استعمال الفأرة.[١]

وتعرّف فاطمة البريكي النصّ المتفرّع بقولها:

"نصّ مؤلَّف من زمر من النصوص، مع الوصلات الإلكترونيّة التي تربط بينها، بحيث يقدّم لقارئه، أو مستخدمه، من خلال النصوص المتعدّدة والوصلات الرابطة بينها، مسارات مختلفة، غير متسلسلة أو متعاقبة، وبالتالي غير ملزِمة بترتيب ثابت في القراءة، فيتيح أمام كلّ متلقٍّ/ مستخدم فرصة اختيار الطريقة التي تناسبه في قراءته."[٢]

من الواضح أنّ هذا التحديد أوضح وأدقّ من السابق.

ثمّ تطوّر هذا النصّ، وبدأ يظهر بشكله المتكامل في أواخر ثمانينيّات القرن العشرين، وأوّل تسعينيّاته. وفي فرنسا، كان فرنسوا كولون François Coulon أقدم مَن وضع نصًّا متفرِّعًا، حوالَ العام ١٩٩٠.[٣]

ب – النصّ الشبكيّ: هذا النصّ، تاريخيًّا، أعقب النصّ المتفرع. وكان إِبْسِن آرسيث Epsen Aarseth أوّل من أطلق هذه التسمية، وقصد بها "النصّ المتاهة"، كما سمّاه "الأدب الصعب" Ergodic litreetur؛ وهو وسيلة اختياريّة للسرد، نستطيع أن نطلق عليها تسمية "الأدب اللاخطّيّ".[٤]

---

١ – المرجع نفسه، ص ٢١

٢ – فاطمة البريكي، **مدخل إلى الأدب التفاعلي**، ص ٢٥ – ٢٦

٣ – Marc Morcereaux, **La poésie numérique**, p. 19

٤ – سومية معمري، **الأدب الرقمي بين المفهوم والتأسيس**، ص ٢٧ – ٢٨

يركز النصّ الشبكيّ على مفهوم نظام النصّ الآليّ، على اعتبار أنّ تعقيد البيئة وتشابكها جزء متمّم للعمليّة الأدبيّة. لكنّ هذا النصّ يحتاج إلى جهد كبير من القارئ/ المستخدم، ليستطيعَ هذا الأخير أن يدخله، ويحلّق في فضائه.[١] وإذا أمعننا النظر إلى هذا النوع من النصوص، وجدناه شبيهًا إلى حدّ كبير بالنصّ المتفرع، وقد يكون مماثلًا له، ولكنّ تسميته جاءت متأخّرة عن السابق.

ومن خلال النصّين المتفرّع والشبكيّ، نجِدُنا أمام آفاق جديدة، يُنظَر من خلالها إلى النصّ الأدبيّ متقاطعًا مع التكنولوجيا، ليفتح مجالًا أبعد في عمليّة الإبداع. وفي هذا المجال، نقول إنّ الأدب الذي يتحقّق عبر التكنولوجيا، أي الأدب التفاعليّ، يقدّم مجالًا واسعًا للتأويل في النصّ الواحد، فَبِهِ يسقط المعنى الواحد المركزيّ، ويتشظّى في تأويلات القرّاء المختلفة.

في الشعر الرقميّ، أعيد النظر في وظيفتي القارئ والمؤلّف، قياسًا على النصوص التقليديّة، لأنّ التفاعل صار قائمًا بينهما، فكلّ منهما بإمكانه أن يعدّل النصّ وإستراتيجيّة القراءة.[٢]

٧ – تشكُّل النصّ الرقميّ وقراءته: قبل كلّ شيء، لا بدّ من أن نلفت إلى أنّ الشعر الإلكترونيّ، عمومًا، يكسر الحدود الخطّيّة والجامدة التي يفرضها الورق، سواء أكان في الرواية أم في الشعر، أم في المسرح. ففي الرواية، مثلًا،

---

١ – فاطمة البريكي، **مدخل إلى الأدب التفاعلي**، ص ٣٠

٢ – Geovanna Di Rosario, **Electronic poetry**, p. 80

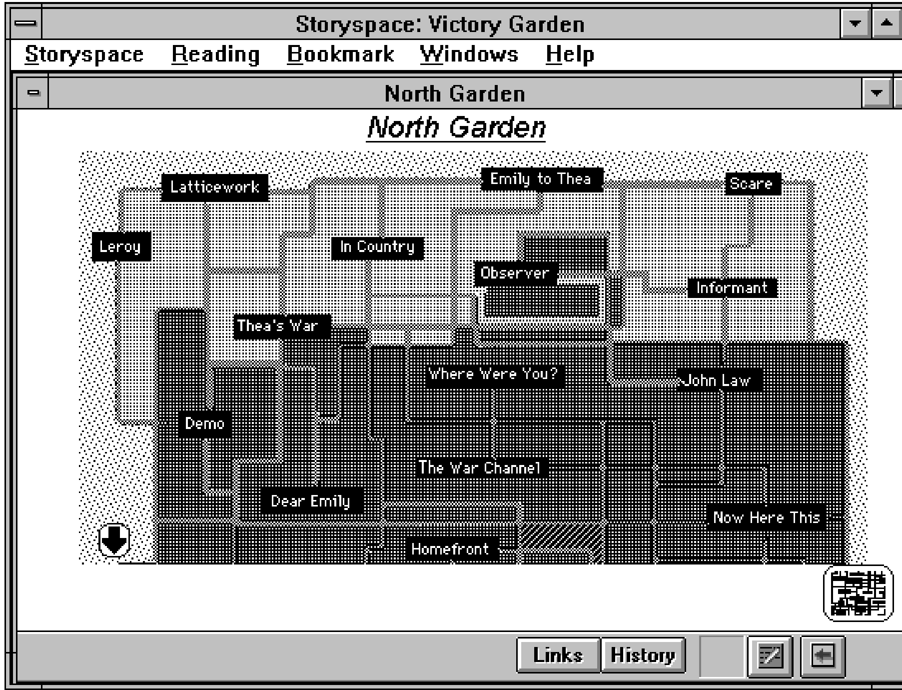
يمكن للقارئ أن يشترك في الكتابة؛ وفي الشعر، يمكن للكلمات والأسطر أن تتغيّر باستمرار أمام القارئ، ليترك النصّ ظلاله في جوانبه كلّها.[١]

يُعدّ روبرت كيندال من أوّل الذين عملوا على القصيدة التفاعليّة، منذ ١٩٩٠. وقد وضع الكمبيوتر شريكًا له خلال السفر، كما يقول، فحلّ له المشكلة التي تطالع كلّ شاعر: أن تشاركُ العينَ الأذنَ في دلالات المعنى في العمل الشعريّ؛ ودعا قصائده الأولى "الشعر المبرمَج" soft poems لإظهار تكوينها المبرمَج وطواعيّة نصّها، واعتمد على ظهور الكلمات في النصّ، واختفائها لإظهار الإيقاع فيها، وكذلك دورانها حول الشاشة، إضافة إلى ظواهر بصريّة أخرى، واستعمل أنواعًا مختلفة من الأحرف، وألوانًا متعدّدة لإظهار تنوّع الرقص الموسيقيّ، بالإضافة إلى الموسيقى.[٢] نعرض في ما يأتي صورة شاشة رواية "حديقة النصّر" Victory garden للكاتب ستيوارت مولثروب Stuart Moulthrop:

---

١ - Robert Kendall, **Writing for the new millennium** – The birth of electronic literature, site: Poets & Writers Magazine - Nov./Dec. 1995 - http://www.robertkendall.com/content/essays/pw1.htm
copyright (c) 1995 by Robert Kendall and Poets & Writers, Inc.

٢ - loc. Cit.



حيث يلتقي القارئ فيكتوريا Victoria وهارلي Harley يتغازلان في بار. فإذا ضغطتَ زر الدخول enter key، تابعتَ القصّة، واطّلعْتَ على الحوار الذي دار بين هارلي وصديقه، بعد رحيل فيكتوريا. في خلال القراءة، تظهر كلمات مشار إليها داخل النصّ، تنقلك كلّ واحدة منها إلى مسار سرديّ، مختلفٍ عن الآخر. وبهذه الطريقة يستطيع القارئ أن يحدّد بنفسه المراحل التي يريد للقصة (أو القصيدة إذا كنّا أمام شعر) أن تمرّ بها، والتوزيع المنويّ اتّباعه.[1] بهذه الطريقة يكون القارئ مشارِكًا في كتابة النصّ، على النحو الذي أشرنا إليه.

---

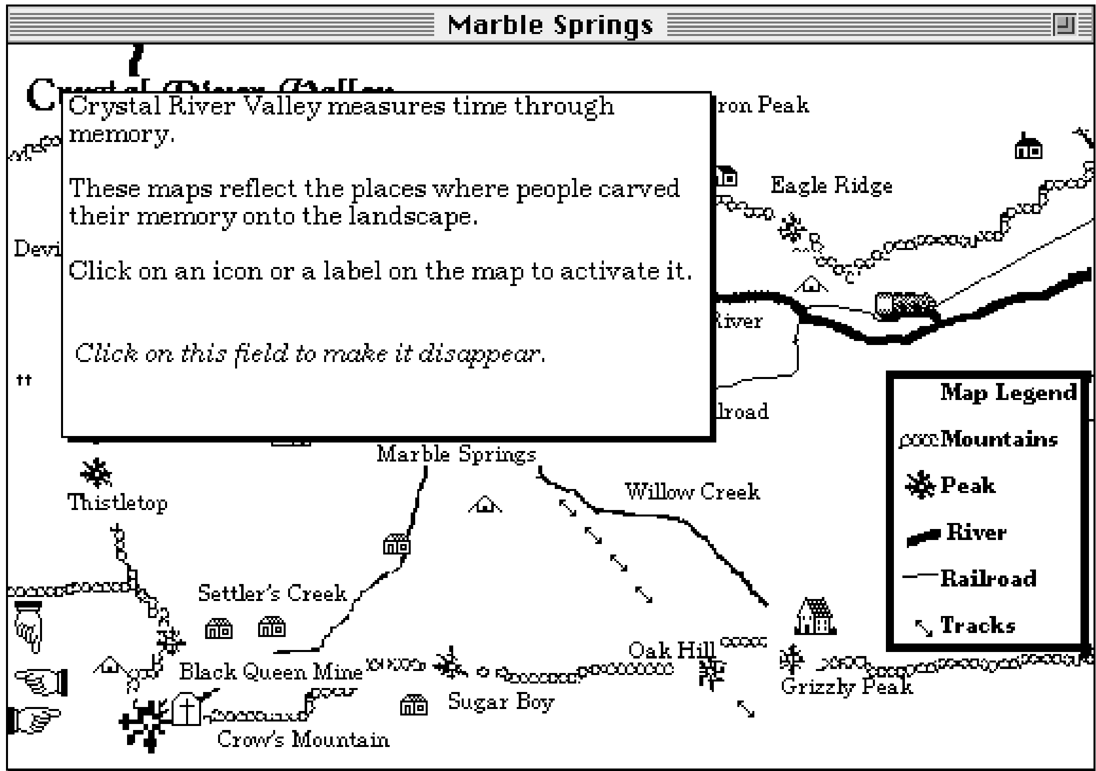
١ - loc. cit.

والأمر نفسه بالنسبة إلى الشعر. ففي قصيدة روبرت كيندال "حياة مُعَدَّة لاثنين" A Life Set for Two، يعدّها بطريقة تشبه الذهن البشريّ نفسه، كما يقول، حيث ينتقل القارئ بين ذكريات حبّ فاشل، كأنّه سلاسل مختلفة من الأفكار، لأنّ الأقسام تتفاعل مع بعضها كالأفكار، مشكّلة تداخلات منطقيّة. وهنا يقدر القارئ أن يغيّر مزاج القصيدة في أيّ وقت يريد، ويؤثّر في محتوي كلّ قسم من الأقسام، كما تلوّن كلّ سلسلة من الأفكار الذكريات. وخلال هذا، يستطيع القارئ أن يتنقّل من شاشة إلى أخرى، من خلال الأزرار.[١] وهذه لوحة التحكّم في القصيدة:



١ – راجع في هذا: loc. cit.

نضرب أنموذجًا آخر من النصوص التفاعليّة، حيث تُظهِر دينا لارسن Deena Larsen انشدادًا خاصًّا نحو مدرِّسي الشعر، من خلال مجموعة من القصائد تحمل العنوان "ربيعات رخاميّة" Marble Springs. فهذه المجموعة من النصوص الشعريّة المتفرِّعة التي تتناول سكان مجتمع القرن التاسع عشر تشجِّع القراء على خلق قصائدهم الخاصّة في بعض الشخصيّات وإضافتها إلى مجموعتها. وهذه صورة الشاشة:[١]



١ – loc. cit.

من جهة أخرى، قد تكون قصيدة "سيّدة الماء"، للشاعر المغربيّ منعم الأزرق عام ٢٠٠٢، أوّل ما كُتب من هذه النصوص التفاعليّة في العالم العربيّ.

ويمكننا أن نتوقّف عند مجموعة الشاعر العراقيّ مشتاق عبّاس معن[١]، "تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق" (التي أنشئت في العام ٢٠٠٧)، وهذه شاشتها:



---

١ – شاعر عراقي يحمل شهادة الدكتوراه من جامعة صنعاء، صدرت له أربع مجموعات شعريّة حتّى الآن: "ما تبقّى من أنين الولوج"، و"تجاعيد"، و"تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق"، و"وطن بطعم الجرح" (قصائد ومضة). وله مجموعة كتب منشورة. وقد حصل على عدد من الجوائز.

حيث ينقلك النقر على الكلمات إلى شاشات مختلفة، في كلّ شاشة يمكن الانتقال إلى فضاءات جديدة، من خلال النقر على الكلمات، مع العلم بأنّ هذا النصّ الرقميّ يكتفي بالحدّ الأدنى من التقنيّة الرقميّة المعمول بها في البرمجيّات. فعندما تضغط على زر العنوان (تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق) تظهر لك الشاشة التي أثبتنا، وصورة رأس التمثال الذي يظهر فيه الغضب بوضوح. وخلف اللون الأزرق الذي يرمز إلى المياه الزرقاء التي يغرق فيها الإنسان، ما يوحي بالقمع الذي يعبّر الشاعر عنه.(١) وصورة التمثال المذكورة ثابتة، لا تتحرّك.

ومع فتح هذه الصفحة نسمع صراخًا عظيمًا، ونرى ألوانًا تتراءى مختلفة عن بعضها، كأنّ كلّ لون يصرخ على حافته، حيث يتجاور الأزرق والأصفر والأحمر، وتجتمع معها مقطوعة موسيقيّة، تستقبل قارئ القصيدة (المتصفّح) (٢٦ ثانية)، وتحمل الاسم "الشاطئ الأول" first beach؛ فإذا نقرنا على هذا الزر، انطلقت هذه الموسيقى، وتكررت كلّما نقرنا على الزر الخاصّ بها.(٢) ويتوالى النصّ، بنوافذه وتداخلاته، على هذا المنوال، حيث تطّرد الشاشات كلّما تقدمت فيه، وتتيح لنا أن نقرأ القصيدة بالطريقة التي نريد.

كانت البنيويّة قد اعتبرت النصّ مجموعة علامات. والرموز الدلاليّة اصطلاحات مشتركة بين الدالّ والمدلول، تعطي العلاماتِ معنًى. والنصّ

---

١ – لا مؤلف، **تباريح مشتاق عباس معن الرقمية**، عن موقع: http://imzran.org/digital/qirakitabat/moshtaq1-1.htm

٢ – قارن في هذا كله: الموضع نفسه.

بحسب السيميائيّين نظام من الإشارات والدلالات (كلمات، صور، أشياء، أصوات...)، وهو نتاج طريقة عرض وتموضُع يقوم به صانعه وقارئه معًا.(١) هذا ما يشكّل الخطاب. والقصيدة الرقميّة والتفاعليّة خطاب، لأنّ لها نظامَ علامات خاصّ بها، ولكنّها خطاب متعدّد الإشارات، لأنّها ليست، كالنظام اللغويّ، خطّيّة، بل متنوّعة في شكلها وتوزيعها، تقوم على الشكل والصوت والتداخل.

وهنا لا بدّ من أن نلفت إلى أنّ الشعر التفاعليّ عرف أيضًا ما سمّي بـ"شعر الومضة"، وهو عبارة عن قصيدة رقميّة قصيرة (غالبًا ما تكون خالية من الوزن، كما هي الحال في القصيدة الومضة الورقيّة)، تطوّرت عن هذا الجنس، تستثمر المعطيات الإلكترونيّة التي للشعر التفاعليّ، ولكنّها تركّز على عنصر الزمن، لأنّها قصيرة، بعكس الشعر التفاعليّ الآخر.(٢)

٨ – القصيدة التفاعليّة والنقد/ الجنس الجديد: تشكّل القصيدة التفاعليّة جنسًا جديدًا من أجناس الإبداع، فكيف يمكن تصنيفها في النقد؟

من المعروف أنّ المبدع أبرز مكوّن للعمليّة الإبداعيّة، قبل أن يدخل فيها القارئ. والانتقال الذي عرفه هذا المبدع من مبدع ورقيّ إلى رقميّ حتّم تغيّرًا في طبيعة مكونات العمليّة الإبداعيّة؛ فاستعمال المبدعِ الورقَ، في العمليّة

---

١ – Geovanna Di Rosario, **Electronic poetry**, p. 82

٢ – فاطمة البريكي، **مدخل إلى الأدب التفاعلي**، ص ٨٧

الإبداعيّة، يؤدّي، بطبيعة الحال، إلى إنتاج نصّ ورقيّ، ويستدعي قارئًا ورقيًّا؛ أمّا إذا وظّف المبدع الكمبيوتر والرقميّات، فالنصّ يكون من طبيعة مختلفة.(١)

من هنا، فإنّ المبدع الورقيّ لا يصل إلى جمهوره، إلّا من خلال جملة من المؤسّسات التي تشكّل وسيطًا، كدار النشر، والمطبعة، وغيرها؛ ما يعني أنّ هناك سلطة ذات مساحة محدودة تتحكّم بنقله، وبإيصاله إلى مجموعة محدودة، نسبيًّا، بحسب عدد نسخه، بعكس النصّ الرقميّ الذي لا يمرّ بتلك السلطة، ويصل إلى قرائه بأعداد كبيرة جدًّا، من خلال الإنترنيت؛ لهذا فإنّ المساحة التي يتحرّك فيها النصّ الرقميّ كبيرة جدًّا.

إضافة إلى هذا، فإنّ القارئ الرقميّ أمام نوع جديد من العلامات، لا تتقيّد بقواعد اللغة والجملة وحدهما، بل تحتاج إلى إلمام بالبرمجة وأنظمتها أيضًا.(٢)

بناء على ما جاء، لا تصلح مقولات النقد الأدبيّ التقليدية وأدواته وحدها في النصوص الرقميّة، وهذا يطرح ضرورة الخروج من حقل النقد القديم، إلى مساحة تدخل فيها علوم الكمبيوتر، متداخلةً مع العلوم الإنسانيّة.(٣)

إنّ النقد التقليديّ يتموضع في الأدب خصوصًا، ويمكن أن ينفتح على معارف أخرى، كالفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس. ولكنّ النقد الذي

---

١ – محمد العنوز، **الأدب الورقي والأدب الرقمي**، عن موقع: موقع: مجلة الكلمة، عدد ١١١، يوليو ٢٠١٦، دراسات، http://www.alkalimah.net/Articles/Read/8368

٢ – الموضع نفسه.

٣ – خثير عيسى، **الأدب التفاعلي – الأبعاد المعرفية والأطر المنهجية**، ص ١٥

يفرضه النصّ التفاعليّ يحتاج، حتمًا، إلى معرفة بالتقنيّات المعلوماتيّة، بالإضافة إلى الإلمام بالنظريّات النقديّة الأدبيّة.

لكنّ الذي لا مفرّ منه هو أنّ صورة الأديب هنا تختفي، والفوضى المتداخلة هي التي تحكم القراءات وإعادة التركيب. وهنا يرى إيكو "أنّ الفوضى تبدو كما لو أنّها العلامة المميّزة للثقافة في القرن العشرين، لتحقيق الإبهام، باعتباره قيمة يلجأ إليها الفنّانون المعاصرون... وفي مرحلة يمكننا تخيُّل قدرة الحواسيب على كتابة النصوص، فإنّ الآلة الأدبيّة الحقيقيّة هي التي تشعر أنّها بحاجة إلى إنتاج الفوضى، باعتبارها ردّ فعل على تحدي (كذا) قام به التنظيم؛ وفي صورة كهذه، ليس الأدب هو الذي يختفي، وإنّما هي صورة الأديب، فتغدو الصورة الحاسمة للأدب هي القراءة... مفتوحة على كلّ التأويلات."[1]

تنتج الفوضى التي نتكلّم عليها عن أمرين: الأوّل هو سقوط الحدود، والثاني هو تفجير المركز في التفكيك. فالحدود التي سقطت جعلت الأنواع الأدبيّة تدخل على بعضها وتتفاعل، في مرحلة أولى؛ أمّا تفجير المركز، فيعني أنّ الثوابت لم تعد قائمة، وأنّ كلّ ما في هذا العالم يتفكّك، وتغيّر، من غير أن يكون حقيقة أخيرة، أو أن تكون له هذه الحقيقة. لهذا السبب لا تكون النهايات موحَّدة في أعمال ما بعد الحداثة، وخصوصًا في الأدب التفاعليّ، فنصوصه متعدّدة المسارات، بمعنى أنّها تجعل القارئ أمام خيارات صارت متعدّدة، ومن الممكن أن يسير قارئها في اتّجاه مختلف عن اتّجاه كاتب النصّ،

---

[1] – المرجع نفسه، ص ١٧

ما يؤدّي إلى اختلاف المراحل التي سيمرّ بها كلّ منهما. لهذا تختلف النهايات، أو تختلف الظروف التي تؤدّي إليها.[١]

يمكننا أن ندرج الأدب الرقميّ ضمن الآداب الناشئة، لأنّه جديد ومركّب. وهو مرتبط تمامًا بالكمبيوتر، كتابةً وقراءة، لا يمكن أن يغادره. وهذا يعني أنه يُحدِث تغييرًا في مفهوم النصّ الأدبيّ الذي لم يعد يقوم على اللغة وحدها، بل يدخل عليه الصوت والصورة، وتدخل عليه أبعاد زمانيّة ومكانيّة في النصوص المتحرّكة المبرمجة.[٢]

نحن هنا أمام جملة أمور:

١ – فأوّلًا، نحن أمام تداخل نصوص، لأنّنا قد نقرأ نصًّا شعريًّا يدخل فيه نصّ سرديّ (من خلال نوافذ تُفتَح، إذا أراد المؤلِّف، على السرديّات)، ومسرحيّ (من خلال نوافذ من هذا النوع أيضًا)، ورسوم وحركات وحروف (بصريّات)، وصوتيّات.

٢ – وثانيًا، نحن أمام تعدّد لمستويات كتابة النصّ، حيث يحتاج الكاتب إلى الإلمام باللغة، وتراكيب الجمل، وفنّيّتها، كما يحتاج إلى إلمام بالبرمجة والعلوم الرقميّة.

٣ – وثالثًا، نحن أمام كاتب يتلاشى تمامًا ما إن نبدأ بقراءة/ مشاهدة النصّ، لأنّنا ندخل إليه بالطريقة التي نريد، ونسير فيه كذلك.

---

١ – إحسان محمد جواد التميمي، **البنية الحركية في الأدب التفاعلي – قراءة في التجريب الرقمي**، ص ٣٣٦

٢ – خثير عيسى، **الأدب التفاعلي – الأبعاد المعرفية والأطر المنهجية**، ص ١٥

٤ – ورابعًا، نحن قادرون على تشكيل نهايات معيّنة للنص (خصوصًا إذا كان رواية أو مسرحية)، بناء على التوجّه الذي تسلكه قراءة المتلقّي لهذا النصّ.

وإذا كان عزّ الدين المناصرة قد اعتبر أنّ القصيدة الخالية من الوزن جنس أدبيّ ثالث، مستقلّ عن الشعر والنثر، يمكننا نحن أن نعتبر القصيدة الرقميّة بمنزلة الأنموذج الشعريّ الرابع الذي أنتجته المرحلة الرقميّة للألفيّة الجديدة، إذ مزج بين الفنّون الأدبيّة وغير الأدبيّة، وجمع أجناسها، وهدم الحدود والمرجعيّات التي وضعها التراث الفكريّ والفلسفيّ في النقد العربيّ/ الغربيّ"، ليؤسّس هذا لجماليّات مفارقة.(١)

يمكننا اعتبار هذه القصائد (والنصوص الرقميّة التفاعليّة كلّها كذلك) خرجت من السلطة الإيديولوجيّة الأدبيّة الأبويّة، إذا صحت التسمية، لأنّها خرجت من إطار الرقابة، بدخولها النشر الإلكترونيّ على الشبكة العنكبوتيّة، وتأسّس بها نوع أدبيّ جديد، لا يكترث كثيرًا بما يقوله النقد فيه، بل بمدى إقبال القراء عليه، وأداته هي التي صارت أداة إنتاج وتلقٍّ في آن. بمعنى آخر، لم يعد المتلقّي/ القارئ متخرّجًا في مؤسّسات جامعيّة، أو من أصحاب الثقافة الواسعة، بل من الممكن أن يكون قليل الثقافة، غير متخصّص في ما يقرأ، ولكنّه يتذوّق بعض الأمور، فيؤدّي هذا إلى انتشار أعمال أدبيّة ضعيفة، ولكنّها قد تلاقي رواجًا أكبر من الأعمال الجيدة، لسوء الحظّ.

---

١ – رضا عامر، **قصيدة النشر الرقمية بين إشكالية القراءة وجدلية التلقي**، مجلة إشكاليات، عدد ١٢، ماي ٢٠١٧، ص ٢٣

لذا يمكننا اعتبار القصيدة التفاعليّة (ومثلها القصص والمسرح التفاعليّين) جنسًا أدبيّا جديدًا، يشمل الأدب والعلم الرقميّ، ويُعامَل على هذا الأساس، فيُحكَم على أدبيّته وجودة برمجته في آن. من هنا، لا يكفي أن يكون من ينقد ملمًّا بالنظريات الأدبيّة وتطبيقاتها، بل يجب أن يكون متمكّنًا من مفاهيم البرمجة. كما يمكن أن يشترك في مثل هذا النقد شخصان أو أكثر، كلّ منهما متخصّص في طرف من طرفي هذا الجنس الأدبيّ الجديد.

٩ – خاتمة ونتيجة: تتماشى القصيدة التفاعليّة مع عصر التفكيك. فالنصّ الرقميّ التفاعليّ يتفكّك نصوصًا مع القراء، ولا يخضع لمركز واحد، مهما بدا هذا ممكنًا، لأنّ القارئ هو الذي يُمَرْكِزه، فإذا كان يعاد تَمَوضُعُه، وتتكرّر مركَزَته بحسب القراء، فمعنى هذا أنّه فقد مركزه الأساس، أو أنّ هذا المركز ليس موجودًا. فما هو مُمَركَز يكون منتهيًا، ليُصار إلى تحديد طبيعة المعنى فيه؛ أمّا ما هو غير مُمَرْكَز، فيكون في طور الإنجاز، ومن غير نهاية واضحة، أو يُترَك للقارئ إنجازه ووضع نهايته؛ لهذا السبب نجد أنّ معظم النصوص التفاعليّة ذات القيمة في مضمارها لا تكون نهاياتها محدّدة، ويشترك القارئ في كتابتها وإعادة إنجازها، على أن يكون هذا النصّ مفتوحًا، أي تعاد كتابته باستمرار مع القراء؛ ولهذا السبب لا يُقرَأ قراءة خطّيّة.

هذا من جهة. من جهة أخرى، يمكننا أن نقول إنّ القصيدة التفاعليّة قد خرقت حدود المكان والزمان، لأنّها على الشبكة العنكبوتيّة، فمن الممكن أن يقرأها أيّ قارئ (بلا حواجز)، في أيّ وقت، وفي أيّ مكان. لقد تجاوزت السلطة الصغيرة التي كانت تسيطر عليها (دار النشر، إلخ...).

من جهة ثالثة، تُعَدّ القصيدة الرقميّة جنسًا أدبيّا جديدًا، لأنّ لها طبيعة مختلفة عن القصيدة الورقيّة؛ فعلى الرغم من كونها شعرًا (الجنس الشعريّ مشترك بين الورقيّ والرقميّ)، لا تُقرأ من غير حاسوب، ولا تخضع لحدود الورق. كما أنّ جماليتها لا تتأتّى من اللغة الشعريّة وحدها، بل من كامل مكوّنات البرمجة حولها: الصورة، والصوت، والحركة... إنّها نوع يتشكّل من تداخل للأنواع، بلا حدود.

الفصل الثاني:
رواية ما بعد الحداثة/ أنموذج رشيد الضعيف

١ – مقدّمة: تكلّمنا في الفصل السابق على القصيدة الرقميّة، واعتبرناها ممثلًا أساسيًّا لرؤية ما بعد الحداثة. وفي هذا الفصل، نتناول الرواية ما بعد الحداثيّة. لكنّنا لن نعالج هنا الرواية الرقميّة، لأنّها شبيهة، إلى حد كبير، بالشعر الرقميّ وتقنيّته، بل سنتوقف عند الرواية الورقيّة ذات المواصفات ما بعد الحداثيّة، وكنّا قد تكلّمنا سريعًا عليها في فصل سابق. ومن أبرز مميّزاتها: الاضطراب الزمنيّ، وتفكّك الأفكار ظاهريًّا، والتشوّش، وعدم تمحور الموضوع حول مركز أساسيّ واضح، والنهاية غير المقفلة، بمعنى أنّها نهاية غير نهائيّة، لأنّ الرواية لم تعد تبدأ وتنتهي، بل تمثّل قطعة مبعثرة من الواقع، ملامحها غامضة مثله، ويمكن أن يعاد النظر فيها بشكل مستمرّ. وفي بعض الأحيان تتخلّى هذه الروايات عن الشخصيّة، بمعنى أنّ الشخصيّة لا تعود محورًا للرواية نفسها، لأنّ الملامح الإنسانيّة قد فقدت مركزها في عالم ما بعد الحداثة، ما يعكس انعدام الثقة بين الإنسان والكاتب. وسنتناول هنا رواية رشيد الضعيف[1] لأنّها الأكثر تمثيلًا لكل ما نقول.

٢ – تقنية الرواية عند رشيد الضعيف: يقول رشيد الضعيف:

---

[1] – رشيد الضعيف روائي وشاعر وأكاديمي لبناني، من مواليد زغرتا عام ١٩٤٥. تناول الواقع اللبنانيّ الذي عاصره، وكانت روايته وتركيب لغته الروائيّة ذا طابع خاصّ ومميز.

" أكتب أشياء مزعجة، وأُسمّي كتابتي "الكتابة الدنيا"، بخلاف ما أسمّيه الرواية "الفصحى" التي تُعلَّم في المدارس، أو تُقرأ بفخر في الأمكنة العامّة، ويستحقّ الأديب على كتابتها أو قراءتها تمثالًا يخلّد ذكراه في ما بعد."[١]

يصوّر هذا الكلام طبيعة التركيب، في رواية ما بعد الحداثة؛ فالكتابة لا تكون بهدف تصوير واقع مركزيّ لحدث ما، ولكنّها تنقل حالًا معيّنة، أو "كتابة دنيا"، يمكن أن تصوّر أتفه الأشياء في حياة الناس، وبأبسط لغة، خارج المفاهيم البلاغيّة المألوفة. رشيد الضعيف لا يكتب رواية عاديّة، فالرواية العاديّة تدور حول حدث مركزيّ، وتفعّله من خلال مجموعة الأحداث التي تحيط به، في حين أنّ هذه الرواية تنقل التفاصيل الصغيرة، لأنّها تمثّل، بالنسبة إلى المؤلّف، طبيعة الواقع الذي لم يعد يقوم إلّا عليها. حتّى الجرأة في نقل التفصيل/ التفاصيل يجب أن "تُصَنَّع"، كما يقول، أي أن تُعرَض في صناعة معيّنة.[٢] فهو لا يبحث عن جماليّة، ولا عن واقعيّة أو نقل رسالة، بل يريد أن ينقل جملة أحداث صغيرة، تبدو للوهلة الأولى مُمَحورة، ولكنّها، في الحقيقة، لا هدف لها سوى نقل تصوّرات الكاتب، أو تصوّرات الواقع الذي يحيط به، من غير أن تكون أكثر من "قصص صغيرة"، تشظّت من "قصة كبرى" لم تعد موجودة.

---

[١] – لا مؤلف، **رواية مشغولة بهموم وصغيرة ومشرّعة على التاريخ والسياسة والثقافة** (مقابلة)، جريدة الأخبار، ٩ مارس ٢٠٢٠

[٢] – الموضع نفسه.

في بنية الرواية دوّامة من الأحداث الصغيرة التي لا تقول غيرَ نفسها: تتراكم فوق بعضها، حول بعض الشخصيّات غير المكتملة في كثير من الأحيان، لأنّنا لا نتميّز ملامحها تمامًا، وتبقى أمامنا مبهمة، وفي طور الاكتمال، تمامًا كالأحداث. لننظر، مثلًا في بداية رواية "فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم":

"واندفعتُ نحو الباب.

كنتُ عاريَ الصدرِ. لم أضع قميصًا، ولا شيئًا، ويدي اليمنى مقطوعة من عند الكتف.

واندفعتُ نحو الباب اندفاعًا.

فقد قرّرت أن ألقي بنفسي في الجحيم بدل أن أتلوّى في التردّد.

واندفعتُ نحو الباب. فتحته باليسرى وخطوت خطوة واحدة نحو الخارج، وقلتُ بنبرة عالية:

– نعمْ؟

ولم أعد أذكر شيئًا.

قُتلتُ على الفور. قتلوني خوفًا منّي بالتأكيد. فخافوا مني فقتلوني: وكان ناطور البناية بينهم، وكان وحده من دون لحية، أمّا الآخرون فكانوا ملتحين وكانت لحاهم سوداء قصيرة، وعبيّة ومرتّبة..."(١)

---

١ – رشيد الضعيف، **فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم**، بيروت: دار رياض الريس، ط٢، ٢٠٠١، ص ٨ – ٩

يحاول رشيد، في هذه الرواية، أن ينقل واقع لبنان في الحرب، حيث يسيطر اللامنطق على الأحداث؛ لهذا نجد بداية روايته لامنطقيّة: فكيف تبدأ الرواية من موت الراوي؟ وكيف سيكملها إذا مات في أوّلها؟ هذه الأحداث الصغيرة المليئة بالتفاصيل التافهة الصغيرة هي التي تُبنى الرواية عليها. وهي أحداث تشبه الأحاديث اليوميّة والثرثرة التي تقوم على فنجان قهوة عند الصباح، بين شخصين يتجاذبان أطراف الحديث، من غير هدف سوى تقطيع الوقت.

وهذا اللامنطق يظهر في نهاية الرواية أيضًا، حيث نجدها غير مفهومة، ولا تقول شيئًا واضحًا، بل تبدو كأنها مبتورة. إذ إنّ الكاتب (الذي كان قد صوّر نفسَه قُتِل في أوّل القصة) يعود إلى منزله من منزل جاره "أبي علي"، ويتناول الأقراص المنوّمة، وينتظر أن تفعل فعلها.[١] هذا البتر يوظَّف من أجل إظهار أن التفاصيل الصغرى هي التي تكوّن القصة، وليست فيها مركزيّة أساسيّة، ولكنّ القارئ يتصوّر ما يتصوّر في خلفّية الرواية. إنّ الحقيقة، في رواية ما بعد الحداثة، مُشَظّاة، ولا وجود لها، تمامًا كما نفهم من هذه الرواية، والقارئ هو الذي يصنعها بالطريقة التي يقرأها، وبالخلفيّات الثقافيّة والاجتماعيّة التي تكون متراكمة فيه.

وإذا عدنا إلى روايته "ألواح"، وجدنا هذه اللاحقيقة واللاواقع ظاهرين ومتحكّمين بها؛ فهي عبارة عن سيرة ذاتيّة، ينتهي فيها المطاف بنا إلى عدم

---

١ – يقول: "فنهضتُ إلى أقراصي المنوّمة، وتناولت منها العدد المضاعف، وارتميت على الفراش أنتظر أن تمضي اللحظات لتفعل تلك الأقراص فعلها." (المصدر نفسه، ص ١٢٨)

فهم السيرة الذاتيّة تمامًا، لأنّ صاحبها نفسه لم يفهمها. فرشيد الضعيف ينزع اليقين عن الآخرين الذين يعتبرون أنفسهم مدركين للحقيقة، لأنّ أحدًا لا يعرف شيئًا، ويأتي كلامه على لسان الراوي: "لا أحد يعرفني على حقيقتي، ولا أنا نفسي أعرف نفسي على حقيقتها"(١) إثباتًا لهذا الأمر، فيكون قد ألقى بنا في عالم التخييل، حيث لا حقيقة ولا معنى لهذه الحقيقة.(٢) وهذه المسألة أساسيّة في مشروع ما بعد الحداثة، كما رأينا في مكان سابق، لأنّ تفكيك المركز يعبّر عنها. فالفلسفة ما بعد الحديثة لا تعتبر الحقيقة موجودة، لأنّ الحقائق تمثّل، في نهاية المطاف، سقوفًا ميتافيزيقيّة، فهي حقائق قياسًا على مثال مركزيّ، ولا وجود لهذا المثال بعد الآن في منظور هذه الحركة الجديدة. من هنا يصير كلّ شيء نسبيًّا، وتصير الحقيقة متغيّرة، بحسب مَن يتصوّرها.

٣ – التناقضات والبداية والنهاية في روايات رشيد الضعيف: الرواية، مع رشيد الضعيف، لا تبدأ ولا تنتهي، كما رأينا. إنّها قطعة مشكَّلَة من شظايا أحداث، لا نعرف تمامًا متى بدأت، ولا متى انتهت. فالكاتب يختار قطعة من الواقع، ينقلها كما هي، ويرميها أمامنا، ولا يتدخّل فيها. لهذا السبب فإن الزمن لا قيمة له، وهذا يعادل ما كنا تكلمنا عليه من موت التاريخ. فالأحداث، كما نلاحظ، لا تتعاقب كرونولوجيًّا، بمعنى أنّها لا تشكّل سلسلة من السببيّات، بل هي تراكم لأمور قد تبدو غير مترابطة، ولا متناسقة، ولكنّها

---

١ – رشيد الضعيف، **ألواح**، بيروت: دار الساقي، ط١، ٢٠١٦، ص ٦

٢ – لا مؤلف، مقال: **ألواح رشيد الضعيف بين صرخة الكتابة والبحث عن الحقيقة**، جريدة العرب، الثلاثاء ١٦ – ٢ – ٢٠١٦، السنة ٣٨، عدد ١٠١٨٧

موجودة بهذه الطريقة. إنّها أحداث وكفى. والتاريخ، في تصوّر ما بعد الحداثة، لم يعد أحداثًا متسلسلة، يتحكّم بها حدث مركزيّ واحد، كما أسلفنا، بل هو سلسلة من الأحداث الصغيرة، أو من "القصص الصغرى"، التي تتجمّع حول بعضها، وتشكّل كلّ واحدة منها سببيّة خاصّة بذاتها، يمكن أن تقود السلسلة إلى مواضع مختلفة. لا حدث مركزيًّا، ولا خطّ أساسيًّا في التعاقب، بل إنّ الطوارئ يمكن أن تقود الخطّ التاريخيّ إلى أمكنة متعدّدة؛ وعلى هذا تكون المصادفة واللامتوقَّع هما القائد الأول.

رواية رشيد الضعيف تقوم على التناقضات. ففي "معبد ينجح في بغداد"، نجد الشخصيّة الرئيسة "معبد" شخصيّة بغداديّة، وهو المغنّي المشهور، ولكنّه ليس معبد الأمويّ الذي نعرفه، وليس المغنّي الذي ظهر في التاريخ، مع أنّه يتكلم عليه في الرواية كذلك. يقول الكاتب:

> "إنّ معبد بن رباح، المغني الذي تسوق أخباره هذه الرواية، هو غير معبد بن وهب، أبي عبّاد، مولى بني مخزوم (أو مولى بني قطَن)، نابغة الغناء العربيّ في عصر الدولة الأمويّة، الذي تولّى الخليفة الوليد بن يزيد أمرَه حين مات، وأخرجه من داره إلى موضع قبره.
>
> لذلك، فكل شبه بين معبد بن رباح ومعبد بن وهب، هو من قبيل الصدفة البحت."[١]

---

١ – رشيد الضعيف، **معبد ينجح في بغداد**، بيروت" دار رياض الريس، ط١، ٢٠٠٥، ص ٧

والتداخل بين المعبدين ظاهر، ولكنّ الأول، كما يقول الضعيف، غير الثاني. هكذا تكون الحقيقة غير واضحة المعالم، فتبدو، للوهلة الأولى، بملامح معينة، ثمّ نكتشف أنّها ليست كذلك، وأنّ ملامحها مختلفة. معبد الرواية شبيه جدًّا بمعبد التاريخ، ولكنّه ليس هو. إنّه حدثٌ مفاجئ من خَلقِ الكاتب.

ويظهر هذا جليًّا، مثلًا في رواية "هرة سيكيريدا"، لأنّ مثل هذه التداخلات تجتاح الرواية بأسرها؛ فكلّ مَن في هذه الرواية ميت وحيّ في آن: "الولد حيّ لدى ابنته، وميت في مغتربه. رضوان ميت وغير ميت، لأنّ الرواية لا تؤكّد موته. أمل، حيّة الأحاسيس، وميتة الجسد. الأمّ حيّة الجسد وميتة الأحاسيس، تختبر ذلك بفشلها في إقامتها علاقة جماع بزوجها في رحلته الأخيرة إلى بيروت. أديبة حيّة في مملكتها الصغرى، وميتة في ابتعاد أولادها عنها. العامل الميت بضربة الشباك تحت نافذة أديبة حيّ في الوصيّة المتروكة..."[١]

تُظهر لنا هذه التناقضات طبيعة الواقع الحديث. فمع أنّ رشيد الضعيف ينقل لنا الواقع اللبنانيّ (خلال الحرب الأهليّة هنا)، إلّا أنّ هذا الواقع يظهر متفتِّتًا، ومليئًا بالتشقّقات والتناقضات، تمامًا كما تتصوّر ما بعد الحداثة واقعَ الإنسان في العالم، وفي الزمان والمكان. إنّه مجموعة من التناقضات واللامعنى، يتحكّم به ما يشبه العبث، ولا تسوسه حقيقة مركزيّة. إنّه مجموعة أحداث متراكمة، لا تسيّرها سببيّة أساسيّة.

---

١ – عبيدو باشا، مقال: **رشيد الضعيف**... **رواية تخترق الرئة**، جريدة الأخبار، الأربعاء ١٢ آذار ٢٠١٤ (مقال رقمي)

من هنا لا تبدأ الرواية ولا تنتهي مع رشيد الضعيف. فهي قطعة منتَزَعَة من واقع يشبهها. وأحياناً تبدأ وتنتهي في المكان الذي بدأت منه، كما هي الحال، مثلًا في "عزيزي السيد كواباتا"، حيث لا نفهم كيف تنتهي الرواية، ولا أين تبدأ. كما لا نفهم إن كان الراوي قد مات، أو لا يزال حيًّا.

وحتّى لو كان للقصة مركز، أو شبه مركز ما، فإنّه يكون مفسّخًا، بمعنى أنّه غير متماسك تمامًا، كما هي الحال في الروايات الأخرى، ويبقى أشبه بالظلّ، يترك فينا ريبة مستمرّة حوله. فإذا كان هذا المركز يمثّل حقيقة محدّدة، أمكننا القول إنّ عدم وضوحه يمثّل استحالة امتلاك الحقيقة الكاملة، أو القبض عليها، لأنّها أمر نسبيّ، يبقى في تغيّر دائم.

بالعودة إلى النهايات والبدايات، نقول إنّنا لا نجدها واضحة، لأنّها، بدورها، أمر نسبيّ. فبداية الرواية لا تكون، تحديدًا، حيث يبدأ الراوي، بل نجد أنّها في مكان آخر، لا نعرفه. إذا عدنا إلى رواية "عزيزي السيد كواباتا"، وجدنا بدايتها مفاجئة، ومثيرة للريبة. يقول رشيد الضعيف:

"عزيزي السيد كواباتا

كنتُ مارًّا في شارع الحمراء، في بيروت، حين رأيته فجأة فظننتُ للحظة أنني أرى نفسي.

اعتقدتُ أوّلًا أنّي أرى أحدًا شديد الشبه بي، لكن سرعانَ ما تبيّن لي أنّ في الأمر أكثر من شبه، فقلتُ إذن أنا أمام واجهة زجاجيّة أو مرآة تنعكس فيها صورتي بوضوح مريب، ولكنّ الصورة كانت تسير في اتّجاه آخر، وبنقلة

مختلفة، وبلباس غير لباسي، فليست هذه صورتي إذن بل هي أنا نفسي. إنّي أرى نفسي.

(ربما لم يحدث لك هذا يا سيد كواباتا، فهو أمر نادر. لكنّه يحدث. وقد حدث لي...)"[١]

هذه البداية المريبة تعكس ثلاثة أشياء: الشيء الأول أنّ الراوي ينشطر، فيصير شخصًا في المرآة يرى نفسه، وشخصًا آخر في الشارع يسير. والشيء الثاني أنّه يخاطب السيد كواباتا الذي يمثّل الكاتب نفسه أيضًا، وبهذا يصير الواحد ثلاثة. والشيء الثالث أنّ الراوي لا يتعرّف إلى نفسه، وليس متأكّدًا من أنّه هو نفسه، ما يعني أنّ الإنسان لا يستطيع حتىّ أن يتعرّف إلى حقيقة ذاته هو، فكيف تكون له الحقائق الباقية واضحة، أو أكيدة؟ هذا التشكيك فعلُ صَدْعٍ لخطّيّة الأحداث. كما أنّ البداية لا تشير إلى أنها بداية بحق، لأنّها لا تأتي ممهِّدة لأحداث القصة اللاحقة، بل تضع القارئ وجهًا لوجه أمام الحَدَث الذي صار في المكان المشار إليه، أي حيث بدأ الراوي سرده.

كذلك تنتهي الرواية من غير أن تصل إلى مكان معين. فالراوي يترك المجال مفتوحًا لتخيّل النهاية، لأنّه يتوجّه بكلامه إلى السيد كواباتا (الرواية كلّها تتوجّه بالكلام إليه)، ولكنّه ينتظر ردّه، يقول: "ملاحظة: أرجو أن يتّسع وقتك للإجابة."[٢] فالنهاية تبقى مفتوحة، ولا ندرك نهايتها، بل لا ندرك إذا كانت ستنتهي، أو ستبقى مفتوحة.

---

١ – رشيد الضعيف، **عزيزي السيد كواباتا**، بيروت: دار رياض الريس، ط٢، ٢٠٠١، ص ٩

٢ – المصدر نفسه، ص ١٩٧

بهذا يتحصّل لنا أمران: الأوّل أنّ الراوي بدأ روايته وهو متشكّك في نفسه (لا يعرف إن كان مَن يراه في الواجهة هو نفسه أو سواه)، وبالتالي، كانت البداية لا تشبه البداية (فلماذا وصل الراوي إلى حيث هو في شارع الحمراء؟ وماذا فعل قبل هذا؟ إلخ.)، وكذلك النهاية لا تشبه النهايات، لأنّنا لا نعرف إن كان وقت السيد كواباتا (الذي يمثّل الراوي نفسه، وكاتب الرواية أيضًا) سيسمح له بالإجابة، أو لا.

وما يطالعنا في رواية "قطة سيكيريدا" أشبه بالمشاهد المكسّرة التي تشكّل فوضى ما، هي "فوضى روائيّة من فوضى الحرب. لا ضرورةَ، بعدُ، إلى تخصيص حدث إلّا بالتجريب، على لوحة يقبع اللبنانيّون على صفحتها كالغرباء وهم يتحوّلون إلى جزء من عجيج إنسانيّ."[1] وهذا الواقع المشظّى والمفاجئ هو بالتحديد واقع ما بعد الحداثة. يقول رشيد الضعيف:

> " شخصيًّا، أشعر أنّي خارج هذه الهموم والموضوعات، أنا مقتنع بأنّ الدنيا مفتوحة دائمًا على اللامتوقع. فما يحدث دائما هو اللامتوقع، لا أحد يستطيع أن يصدق ويحذر في توقعه، إلّا ما ندر، لا في ميدان الأدب أو السياسة أو العلوم أو في أيّة ميادين أخرى. لا بل أذهب إلى أكثر من ذلك، فحتّى نحن الأفراد لسنا صانعي التاريخ.. التاريخ يصنع نفسه عبرنا، نحن عملاء له."[2]

---

[1] – عبيدو باشا، مقال: **رشيد الضعيف... رواية تخترق الرئة** (مقال رقمي).

[2] – رشا المالح، مقال: **يؤمن أن الأديب يتحول ديكتاتوراً أحياناً**، جريدة البيان، ٨ أغسطس ٢٠٢٠(مقال رقمي)

هذا اللامتوقَّع هو ما يمكن أن ندعوه في مشروع ما بعد الحداثة بـ "العبث". إنه قوّة تعترض للإنسان، ولا يمكنه أن يردّها. وهو ما يتحكّم بالتاريخ. وكذلك الأدب يخضع للمصادفة التي تكون في هذا العبث، لهذا السبب لا يمكننا أن نضبط الأدب والإبداع.[١]

٤ – اللغة في رواية رشيد الضعيف: تختلط اللغة، في روايات رشيد الضعيف، بالكلام العاديّ كثيرًا، ولكنّها يمكن أن تكون أيضًا لغة شعريّة، أو مختلطة بالشخصيّة. ويفسّر رشيد هذا قائلًا:

> "رواية (أهل الظل) هي قصيدة في رواية، أو رواية في قصيدة. وروايتي (ألواح) لغتها ليست حياديّة على الإطلاق. وحين نقرأ (معبد ينجح في بغداد) ندخل إلى مكان تعبيريّ آخر. اللغة في نصوصي متوارية خلف الحدث، لغة شفافة نرى عبرها ما نريد قراءته. لكنْ مرّات أخرى لا تكون كذلك. فاللغة أحيانًا، تصبح شخصيّة من شخصيّات الرواية، أعمل عليها بعناية. في (تقنيّات البؤس) لم أستعمل أيّ فعل لا يمكن تصويره أو تجسيده. لم أستعمل كلمة تذكّر أو فكّر. لم أستخدم أحبّ أو كره. كنت أسعى إلى تلمّس نمط وجود الخوف بدل أن أستعمل الفعل خافَ مثلًا. كأن أقول: "خرج من بيته، تلمّس حبة الأعصاب في

---

١ – يقول رشيد الضعيف: " ويا لغرابة حقائق ما خضناه هنا، حيث إننا دخلنا، في معترك حرب لبنان، لأجل الاشتراكية والمقاومة الفلسطينية، من أفكار. وإذا بنا نكتشف أننا دمرنا البلد. وهكذا فإن كل ما سبق، قدم وحضّر لما سيأتي. إذاً فنحن لا نستطيع أن نضبط الأدب أو الإبداع. [يقصد أنّ هذا المفاجئ هو الذي تحكّم بسيرورة الأحداث]." (الموضع نفسه)

جيبه، تدفّقت الدماء إلى صدغيه... هنا اشتغلت على اللغة
بهذا الشكل. فلكلّ أسلوب وظيفة، ولكلّ حدث أسلوب،
ولكلّ حالة أسلوبها."[١]

يمكننا القول إنّ اللغة هي النسيج الذي يحاك في داخله العمل الروائيّ، وهي، عند هذا الروائيّ، على قدر كبير من الأهمّيّة. فهي تقبض على مفاصل العمل، وتسمح له بالحركة على هوى الكاتب، يوجّهه كما يشاء، ويحرّكه كما يرغب. لكنّ هذه اللغة تأتي في جملة تداعيات، وترتبط بالكلام القريب من المحكيّ. وأحيانًا تختلط بالأجنبيّة، مثلًا في قوله:

"سيد كواباتا
لبنان،
كان لبنان بلدًا أجمل بكثير من قدرة المنطقة على
كبت رغباتها.
Trop beau"[٢]

وكقوله:

"فنظرتُ إليها بعينين دامعتين من التأثّر، وقلتُ في
نفسي:
Elle est d’une délicatesse cette jolie femme"[٣]

---

١ – رشيد الضعيف، مقابلة: **رشيد الضعيف للشرق الأوسط: لم تعلمني والدتي أن أكون مواطنًا**، جريدة الشرق الأوسط، ٦ نوفمبر ٢٠١٨

٢ – رشيد الضعيف، **عزيزي السيد كواباتا**، ص ١٣٨

٣ – رشيد الضعيف، **أوكي مع السلامة**، بيروت: منشورات رياض الريس، ط١، ٢٠٠٨، ص ٣٥

وجاء غير هذا في كتابات أخرى، مثلًا: "هذا العالم الذي بات بالنسبة إليّ كأنه من حياة أخرى غير حياتي التي أحياها Une vie antérieure"،[١] و: "وأنا أحب أن تكون المرأة أكثر Disponibilité."[٢] وهذا الاختلاط الذي يطالعنا يعكس واقع العولمة الذي نعيش فيه، حيث تكون الرواية صورة عن هذه العولمة والعالم الجديد.

تمثّل اللغة غلافًا شفافًا لواقع متفجّر، مشقّق، يعيش فيه الإنسان، من غير أن يكون هو محوره وقيمته الكبرى، كما كان في الماضي. إنّها لغة مشظّاة بدورها، بعيدة تمامًا عن الأناقة، لأنّ المراد منها أن تنقل أقسام الواقع المراوغ، لا أن تصطنِع بلاغةً معيّنة.

٥ – أنموذج رواية "عودة الألماني إلى رشده": نعرض فيما يأتي أنموذجًا من روايات رشيد الضعيف، يتمثّل فيه ما نقول، هو روايته "عودة الألمانيّ إلى رشده".

أ – موضوع الرواية: تتناول مسألة المِثْليين، من خلال قصة ألمانيّ يدعى يواخيم هلفر، بطل الرواية، في التاسعة والثلاثين من العمر. وهو كاتب يتعرّف إليه الراوي في إطار برنامج ألمانيّ، أسماه "ديوان شرق – غرب"، موّلته الحكومة الألمانيّة، ونظّمه معهد غوته وسواه من المؤسّسات الألمانيّة الأخرى، وعرّف به الراوي على النحو الآتي:

---

١ – رشيد الضعيف، **ليرننغ إنغليش**، بيروت: دار الساقي، ط٥، ٢٠١٣، ص ١٦

٢ – المصدر نفسه، ص ١٨

"هذا البرنامج يقضي بأنّ يزور كاتب من بلد عربيّ أو إسلاميّ برلين لمدّة ستّة أسابيع يُجري خلالها نشاطات مع كاتب ألمانيّ، ثمّ يزور الكاتب الألمانيّ بلد الكاتب هذا لمدّة ثلاثة أسابيع ويُجري معه نشاطات مشابهة، وتكون هذه مناسبة ليتعرّف الواحد منها إلى الآخر عن قرب. وكان الهدف من هذا البرنامج الحوار الثقافيّ بين الكتّاب بخاصّة."(١)

وصودف أنّ يواخيم هلفر، بطل الرواية، مِثليّ، أطلع مدير المشروع: الراوي على أمره، فقبل به. ومن خلاله عرض لمشكلة المِثْليّين بصورة عامّة. وتنتهي الرواية بتحوّل يواخيم شيئًا فشيئًا إلى شخص يميل إلى المرأة أيضًا، وبوقوعه في حبّ فتاة تدعى "إنغريد" لا يلبث أن يعيش معها، وينجب منها طفلة، إلّا أنّه لا يترك صديقه، بل يعيشون كلّهم معًا.

صحيح أنّ الرواية تحمل شكل موضوع مركزيّ، إلّا أنّنا، إذا أمعننا النظر في هذا الموضوع، وجدناه مشقّقًا، يتفتّت كلّما تقدّمنا في القراءة، وليس موضوعًا متماسكًا، ينمو بشكل تدريجيّ، ويبدأ من نقطة معيّنة، لينتهي في مكان محدّد.

ب – تقنية القَصّ في الرواية: لا تأتي الرواية عند هذا الكاتب أقسامًا، بل دفعة واحدة، لا تتوقّف، ولا تتقطّع. ولكنّها، في ذاتها، شظايا أخبار متعدّدة، يجمعها المؤلّف، وينسّقها داخل النصّ. وعلى هذا، فإنّنا أمام تركيبة

---

١ – رشيد الضعيف، **عودة الألماني إلى رشده**، بيروت: دار رياض الريس، ط١، ٢٠٠٦، ص ٧

غريبة من نوعها، ما إن تبدأ، حتّى تتلاحق بجزيئاتها لتبلغ النهاية، ولا يوقفها شيء.

وتشـــكّل هذه الجزيئات قطعًا من الواقع: قد لا تثير اهتمامنا للوهلة الأولى، وقد نجدها في منتهى التفاهة، ولكنّ وصْـلَها ببعضــها يجعل لها نكهة خاصّــة، ومعنًى لافتًا، لأنّها تمثيل للواقع بكامله، وعيّنات منه، لا تهمّ الكاتب منها بدايتها، ولا تهمّه أيضًا نهايتها. ولكنّها تتّحد لتشكّل منظومة مميّزة.

ما إن تبدأ قصة الرواية حتّى تنفجر أحداثها في لحظة، ومنذ الصفحة الثانية: اتّصال من مدير البرنامج الألمانيّ السيد توماس هارتمن، من ألمانيا، يعلمه باسم الكاتب الذي سيقيم الراوي معه، ثمّ يخبره بأنّه "مِثْلِيّ". وهذا الخبر يفتح قصّة الرواية على مصراعيها، ويحرّك الراوي – وهو هنا شخصيّة كالشخصيّات الأخرى – في كلّ اتجاه... هكذا، لا ينتظر المؤلّف كثيرًا ليغيّر مسار القصة، بل يبدأ بالحادث المغيّر لكي لا يضيع وقت القارئ في المداخل، ولا يضيع وقته هو أيضًا بها. ما معنى هذا؟ معناه أنّ التركيز في الحدَث ليس على هذا التغيير، وأنّ التغيير نفسه لا يعني السرد كثيرًا، ففي كلّ لحظة نشهد داخل القصة تغيّرًا مفاجئًا. لكنّ اللقطات المتشظّية هي ما يهمّنا، لأنّها عصب الرواية بكاملها. وهي، على تفاهتها، تفتح لنا أفقًا أساسيًّا، فتصدع الحركة الأفقيّة الروائيّة، لكي تؤسّس لحركات متعدّدة، متغايرة، ولكنّها ترسم مدار الحركة الأساسيّ، من حيث لا ندري. وهذا مماثل لما سبق أن قلنا من أنّ الرواية بأحداثها تشبه التاريخ كما تصوّرته ما بعد الحداثة: أحداث صغرى تشكل مسارًا قد لا يكون متجانسًا، وسقوط المسار العامّ الذي يمثّل "القصّة الكبرى".

يفتح هذا التصدُّع للحركة الأفقيّة البابَ أمام الصراع الذي ينكشف في الرواية، ليتجلّى صارخًا أمامنا: فنحن أمام صراع عقليّتين متناقضتين: عقليّة غربيّة، تقف من موقف المِثليين موقفًا طبيعيًّا، فلا ترى فيها حرَجًا، ولا ترى تقاليدها المنبثقة منها أيّة مشكلة في أن يتعايش رجلان معًا، في بيت واحد؛ وعقليّة شرقيّة – عربيّة، يمثّلها الراوي والشخصيّات المحيطة به في بيئته، ترى في هذا الأمر خزيًا وعارًا، بل ترى فيه مَسَبّةً للقيم، وترفض أن تقبل به بأيّ شكل من الأشكال. والراوي، في ذاته، يشكل تحوّلًا في هذه المسألة: فهو يبدأ رافضًا لهذا الأمر، كبيئته، ويعترف بذلك. إلّا أنّ فضوله يدفعه إلى الاكتشاف، ومن هنا إلى الانفتاح على المثليّين، ليلجَ إلى جوهر تفكيرهم، وليتمكّن من أن يتقبّل وضعهم في المجتمع كأفراد وشرائح منه. وينتهي به الأمر إلى ذلك، فيقبل بصاحبه كما هو، ثمّ لا يلبث أن يسعى إلى تحويله عن مثليّته، شيئًا فشيئًا، حتّى يجعله يميل إلى الجنس الآخر.

يشبه هذا الأمر هنا ما أشار إليه فوكو من كون الشذوذ الذي كان يُعتَبَر أمرًا طارئًا، وغير محسوب أو ذي قيمة بنظر السلطة، هو الذي يغيّر حركة التاريخ. فالصدام بين التقاليد، في هذه الرواية، وبين الواقع الذي يفرض نفسه على المكان (المِثليّة). وفي هذا محاولة للكاتب للمسّ بالمقدّسات والمحرّمات في المجتمعات الشرقيّة عمومًا، والعربيّة خصوصًا، بمعنى أنّه يحرّك مسألة حسّاسة فيها، كما يحاول، بطريقة خاصّة، أن يعلن أنّ الصراع الذي نجده في تلك المجتمعات بين الناس العاديّين والمثليّين، ليس صراعًا، في الحقيقة، لأنّ الناس لا يحاولون أن يفهموهم، كما أنّهم لا يتركون لهم المجال ليعودوا إلى طبيعتهم، إذا

كانت مثل هذه العودة ممكنة، كما حصل لبطل الرواية، في وقت من الأوقات. فالطارئ والشاذ (المثليّ) هو الذي يغيّر حركة الواقع.

بَيدَ أنّ موقف الكاتب لا يأتي هنا واضحًا، ولا نجد أدنى مساحة للوعظ أو للوصف الذي لا جدوى منه، بل إنّ الموقف المذكور يتسلّل إلى ثنايا القصة كالرذاذ، من خلال مجموعة التصرّفات الحدَثيّة، ومن خلال طرائق تفكير الشخصيّات، ومن خلال ترتيب الأحداث نفسه. ذلك لأنّ الكاتب لا يقصد إلى إقامة منظومة من القيم هنا، من خلال روايته، بل إنّه يريد أن ينقل إلينا عيّنة من الواقع الذي يعيش فيه فقط. لهذا، فإنّنا لن نتوقّع، في مثل هذه الروايات، وفي روايات رشيد الضعيف عمومًا، أن يدلّنا الكاتب على موقفه، أو يظهر لنا هذا الموقف، بل علينا نحن أن نتلمّسه، إن أحسسنا به، في ثنايا الأحداث والعوامل والعلاقات، شظايا ونتفًا، مرميّة في جوانب النصّ. وفي هذا إعادة كتابة للنص، من جهة، وظهور لسقوط الحقيقة واليقين، من جهة أخرى.

ج – شخصيّات الرواية: يبدو الراوي جاهلًا في روايته؛ وجهله جزء من تشكيل الواقع. فالشخصيّات ليست مسطّحة، بل مدوّرة. والشخصيّة المدوّرة لا يمكننا أن نتنبّأ بتصرّفاتها. إنّها شخصيّة متحرّكة، متحوّلة، لا تنفكّ تفاجئنا في أثناء القَصّ. وتكون هذه المفاجآت المتتالية بمنزلة تشكيل يُعيد تَمَوضُعَ الأحداث، كلّ لحظة. ولا تختلف طبيعة شخصيّاته الرئيسة كثيرًا، بل إنّها كلّها من هذا النوع. وهذا الأمر يناسب اللاتمركز الذي تكلّمنا عليه، والتحوّلات التاريخيّة التي تُحدِثها الأمور الطارئة، والأحوال الشاذّة.

كما أنّنا نجد الراوي قليل المعرفة بتصرّفات شخصيّته، بل جاهل بها. إنّه يرى من – خارج. والرؤية من – خارج تعني أنّ الشخصيّات التي تحيط به تعرف من الأمور أكثر منه، وأنّه عاجز عن تصوير ما في نفوسها تمامًا. وبالعودة إلى أحداث الرواية نجد الراوي يقول، على سبيل المثال:

"إذن تأكّد الآن يواخيم أنّ صديقته حبلى. لكنّه في الرسالة ذاتها يعتذر لي عن أمر أثار عندي الكثيرَ من الأسئلة. إنّه يعتذر لأنّه تأخر في الكتابة إليّ بسبب توتّر علاقته بصديقته، وبالتالي "بكلّ لبنان" كما قال. لكنّه أضاف أنّ الأمر هذا انتهى الآن، ووقّع رسالته بـ"أبو سبستيان"، وأنهاها بالرجاء إليّ بأن يبقى الأمر بيننا فقط وألّا يتعدّانا. لم أطّلع بالتأكيد على سبب هذا التوتّر الذي جرى بينهما والذي استدعى من جانبه ألّا يكتب إليّ، لكنّني كنت واثقًا من أنّنا سنتحدّث طويلًا في الموضوع حين نلتقي في فرانكفورت في تشرين المقبل..."[١]

فالراوي لا يمكنه أن يتنبأ بتصرّفات صديقه، وهو لا يعرف كلّ الأمور. الشخصيّات (وهنا يواخيم) تعرف أكثر منه. إنّه يفاجئنا بها. وموقفه موقف المنتَظِر لما سيحصل. هذه الرؤية في الرواية لا تُنبئ، بل تترك القارئ ينتظر الأحداث. وهي لا تفيده في شيء غيرَ فتح الأبواب أمامه لما سيحصل: للامُتَوَقَّع. ما يمكن هو ما لا يعرفه الراوي، وهو بالتحديد منطقة معرفة الكتابة:

---

١ – رشيد الضعيف، **عودة الألماني إلى رشده**، ص ٨٨ – ٨٩

علينا أن نتوقّع الأمور، ثمّ أن ننتظر لاكتشاف صحّة توقّعاتنا أو خطئها. كلّ ما في يدنا أن نفعله هنا هو التوقّعات والتكهّنات. ولكن لا شيءَ أكيدًا قبل حدوث الأمر. والشخصيّة لا تنفتح لنا قبل انتهاء القصة، وأحيانا لا تنفتح بكاملها حتّى بعد انتهائها.

د – بناء الرواية ولغتها: لا نجد في روايات رشيد الضعيف تقسيمًا للفصول، ولا نجد في هذه الرواية، ولا في أكثر رواياته السابقة (لا كلّها) فصولًا. فالرواية تبدأ عنده نطفة معيّنة، وتستمرّ في الاندفاع، بأحداثها وتركيبها، حتّى النهاية، من غير أيّة وقفة من الوقفات، ومن غير أن تكون النهاية محدّدة أو واضحة. فالأحداث تتداخل تداخلًا عجيبًا، إلى حدّ لا تستطيع أن تفصلها عن بعضها، ولا يمكن أن تستغني عن حدث في نسيج البناء القصصيّ العامّ. ومثل هذا يتلاقى مع ما أسماه سارتر "اللارواية".

ولا يبني رشيد الضعيف روايته بالمفهوم الذي نعرفه عن الروايات. بل إنّه يحاول أن ينسج من الأخبار التي يمكن أن تبدو لنا تافهة وسطحيّة، كما أسلفنا، رواية توصلنا في النهاية، ومن خلال مجموع هذه الأحداث الصغيرة والأخبار، إلى رؤيته الأساسيّة الضبابيّة التي تختفي وراءها، وفي ثناياها. وفي الواقع، فإنّ هذا القصّاص لا يكترث للعقد التقليديّة في رواياته، ولا لبناء الشخصيّات التقليديّ، بل إنّه يهدم العقليّة الروائيّة التي سادت قديمًا، ليخرج بنا إلى مفهوم جديد للرواية: رواية التفاصيل البسيطة، أو رواية الأفكار الصغيرة التي تلتمّ، لتنشِئَ أحداثًا متناثرة، وبعثرةً، ولكنّ الكاتب يلتقطها معًا، ليؤسّس حالاً لرؤيا خاصّة به، ومعظمها من التفاصيل الصغيرة التي تطالعنا يوميًّا،

وبشكل طبيعيّ، في الموضوع الذي يعالج الكاتب... وقد يكون الموضوع في هذه الرواية أكثر بروزًا منه في رواياته السابقة، إلّا أنّه في الإجمال، يختبئ، ويكمن لنا في الأحداث المتراكمة، وهي بمجملها أحداث بسيطة وصغيرة، ليتشكّل، شيئًا فشيئًا، من خلالها وعبرها، ولا تتّضح لنا رؤياه إلّا في النهاية، وبعد شيء من التفكير والتجميع.

ورشيد الضعيف يستخدم لغةً بسيطة جدًّا، بعيدةً كلّ البعد عن الأناقة والتزيين، تناسب غرضه الروائيّ جدًّا. وهي لا تختلف كثيرًا عن اللغة العامّيّة إلّا في إعرابها، ولكنّها لا تبتعد عنها؛ بل إنّنا نجد الكاتب، في بعض الأحيان، يلجأ إلى العامّيّة في خلال الحوار، أو إلى اللغة الأجنبيّة، يبثّها في بعض الجمل، على النحو الذي أشرنا إليه قبل قليل، كما في قوله:

> "أبوح بكلّ صراحة أنّ هذا الخبر المفاجئ سرّني كثيرًا، أو أنّه "أثارني"، كما يقال في مثل هذه المناسبة باللغة الإنكليزيّة – It was exciting."[١]

٦ – خاتمة: يتبيّن لنا، بعد هذا كلّه، أنّ الرواية الحديثة تحمل سمات من مشروع ما بعد الحداثة، وأنّ رواية رشيد الضعيف تمثّلها. فالكاتب، كما رأينا، صار يعبّر عن واقع مفكّك، يقوم على التفاصيل الصغيرة التي تنقل التشويش الحاصل بين الإنسان وواقعه الجديد، فلا تتمركز حول موضوع واضح مركزيّ، ولا تتحرّك في أفق زمنيّ كالسابق، بل نجد أنّ زمنها متوتّر، وأنّ نسيجها السرديّ مفكّك، إلى حد كبير. إن تصدّع فكرة التاريخ المتسلسل ينعكس فيها، وكذلك فكرة

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٨٢

تشوش الإنسان الذي ماعت شخصيّته. ولعلّ الأبرز من بين هذه السمات هو غياب البداية والنهاية الواضحتين، لتصير هذه الرواية تمثيلًا لعيّنة من الواقع، لا نركّز على بدايتها ونهايتها، أو على طولها وقصرها، بل على عمليّة الانقطاع فيها.

وتمثّل هذه الرواية، بتركيبها الجديد، فكرة موت المؤلّف، لأنّ القارئ هو الذي يحاول أن يقرأ فيها معالم المعنى، إذ إنّ نسيج النصّ كلّه يبدو كأنّه اندفاع لتفاصيل صغيرة، تتجمّع لا حول مركز، بل حول إطار هو الآخر ليس واضحًا.

إنّ هذه الرواية تمثّل، بحقّ، الأفق الجديد الذي طرحته حركة ما بعد الحداثة.

خاتمة عامة

بعد كلّ ما عرضنا، نستنتج أنّ ما بعد الحداثة كانت مرحلة جديدة، وتحمل مشروعًا مختلفًا عن المشروع الحداثيّ السابق. فالحداثة كان مركزَ مشروعها الإنسانُ الذي تمّ تصعيده ليصير، بما هو، المحور الذي تدور حوله الفلسفة، وحلّ محلّ الله الذي كان المطلق في مشروع التنوير. وقد بلغ هذا المشروع الحداثيّ ذروته مع أنموذجين أساسيّين للإنسان الأوروبيّ الحديث: هتلر وستالين.

مع انتهاء الحرب العالميّة الثانية، وتفتّح فلسفة هيديغر ونيتشه، بدأ مشروع جديد يظهر في الأفق، يختلف عن المشروع السابق، ويحمل رؤية أخرى، تحاول أن تحلّ الأزمة التي وقعت الحداثة فيها، فتراجعت أهمّيّة الإنسان، وترافق هذا مع بداية عصر الكمبيوتر، ثمّ تفتّح وازدهر مع سقوط الاتحاد السوفياتيّ الذي كان آخر معاقل مشروع الحداثة. ومع ما بعد الحداثة، وضع بعضهم مفهوم نهاية التاريخ، ونهاية الفلسفة، ونهاية الإنسان.

وكانت فلسفة الصّنعة هي البديل الجديد لما سبق، وبها تمّ إسقاط الإنسان عن عرشه، أمام اللاإنسان (الآلة الذكيّة). كما تحوّل الاقتصاد العالميّ، مع العولمة والنظام العالميّ الجديد، إلى رؤيا سلَعيّة عاتية، جعلت من الإنسان في واقعه الجديد مُنفعِلًا، لا فاعلًا، وسِلعَة في أسواق الاستهلاك. وجاء انتشار الإعلام القويّ، وظهور شبكة الإنترنيت (في مستهلّ تسعينيّات القرن العشرين) لتجعل العالم سوقًا كبيرة، ولتحرّك الإنسان بحسب غاياتها الاقتصاديّة. فالأذواق

العامّة يتحكّم بها هذا الإعلام، والطابع النفعيّ صار السائد في العالم والمجتمع، تتحكّم به رؤوس أموال رهيبة، تحرّك العالم بشركاتها العابرة للقارات، وبأسواق البورصة.

من هنا، ظهر عصر فلسفة جديد، ما بعد فلسفيّ، بدأ مع مارتن هيديغر الذي اعتبر أنّ التفكير في الوجود هو صياغة لفكرة الوجود، لا للوجود بحدّ ذاته، تلا هذا ظهور التفكيك مع جاك درّيدا الذي نسف كل شيء، وقلب الفلسفة رأسًا على عقب، بل قلب حتّى العلم وفكرة الإنسان. وقد نسف تفكيك درّيدا اللغةَ التي تُعَدّ آلة التعبير عن كلّ شيء في الثقافة، فصارت هذه اللغة لا معنى لها، وصارت عاجزة عن التعبير، أشبه بالفارماكون، أي بالعقار الذي يحمل معه السمّ أيضًا، لأنّها تدور حول مركز متوَهَّم، لا وجود له. بهذا سقطت الحقيقة، وصرنا أمام ظلال لها، والظلّ ليس هو صاحبه.

أمّا التاريخ فلم يعد مفهومًا كما كان. وبهذا المعنى، تمّ الكلام على "نهاية التاريخ"، لأنّ "القصص الكبرى" التي كانت تُعَدّ سلسلة متماسكة من الأحداث المتعاقبة قد سقطت، لتصير "القصص الصغرى" التي كانت بمنزلة الشذوذ الذي لا يقاس عليها هي المحرك الأساسيّ للتاريخ، فهي ما يكوّن انزياحاته المهمّة، من خلال السلاسل التي تندرج فيها. وقد تناول فوكو هذه المسألة بدقّة، دارسًا الجنون والشذوذ اللذين كانا خرقًا للسلطة، وتشكيلًا لخطّ مهمّ في تاريخ الأفكار والمجتمعات.

كما مثّل الكمبيوتر دوره، فغيّر المفاهيم، وسرّع اتّصال العالم ببعضه، بوساطة الشبكة العنكبوتيّة (الإنترنيت)، ليغدو الوصول إلى الكمّ الهائل من

المعلومات فوريًّا، ويجد المرء نفسه أمام إشكاليّة جديدة: فكيف يتصرّف بكم المعلومات الكبير الذي يمكنه أن يبلغه بسرعة. وإلى جانب هذا، ترسّخت الفيزياء الكمّيّة والنسبيّة، وعلوم الكوانتم، والاحتمال، والجينات والاستنساخ، ما وضع الإنسان في مرحلة متدنّية من الوجود، وأفقده قيمته الكبيرة. وعلى هذا الأساس، ترابطت الفلسفة والتفكيك والعلوم في النظام العالميّ الجديد، وفي واقع ما بعد الحداثة، وصار كلّ شيء خاضعًا للتغييرات المستمرّة، لا يثبت، ولا يهدأ، ويحكمه التغيّر. لهذا نما الشكّ واللامنطق، ولم يعد هناك أي يقينٍ راسخٍ.

واكب هذه التحوّلات تحوّلات في الفكر الفنّي، بدأت مع فنّ العمارة، إذ تداخلت فيه الأشكال، وبتنا نجد في الشكل الواحد ما هو قديم وجديد. ومثل هذا حصل في الرسم والنحت أيضًا.

أمّا الأدب، فأدخل على الخطّ القصيدةَ التفاعليّة، مع انتشار الكمبيوتر، والقصّةَ والمسرحَ التفاعليّين، وكذلك الرواية الورقيّة ما بعد الحداثيّة، وفتح النصوص على بعضها، وكلّ هذا يناسب سقوط المركز الذي أرساه التفكيك، كما يناسب نظريّة موت المؤلّف التي ازدهرت مع رولان بارت، وصار النصّ يمكن أن يُكتَب أو يقرأ بطرق كثيرة، تختلف بين قارئ وآخر، فلم تعد لمؤلّفه القيمة الكبرى، لأنّه يموت فيه ما إن ينتهي، ويعيد القارئ كتابته، بناء على معطياته.

أخيرًا، على الرغم من أنّ بعضهم اعتبر ما بعد الحداثة استمرارًا لمشروع الحداثة، نرى أنّها مشروع جديد، مختلف في معطياته، وأفقه، ورؤياه، عن مشروع

الحداثة السابق، بل مختلف في جوهره أيضًا. وما من شكّ في أنّ هذا المشروع انتشر في الغرب، ولكنّه لا يزال محدود الانتشار في الشرق العربيّ، وذلك بسبب طبيعة مجتمعاته.

إنّ الأفق القاتم الذي دخله مشروع ما بعد الحداثة، بفعل طبيعة النظام العالميّ الجديد، والفكر الذي تلا فكر الحداثة، يمثّل دخولًا في نفق معتم، رهيب، مهما بدت فيه حسنات وتغييرات. فالسقوط الذي يعرفه الإنسان اليوم يعني أنّ العالم يتّجه إلى إلغاء لمشروع الإنسانيّة الكبير، على الرغم ممّا تحاول المنظّمات الكونيّة أن تعمل لدعمه. فهل يتمكّن الإنسان، بعد، من الخروج من هذا النفق الداكن الذي وضع نفسه فيه؟

المصادر والمراجع

١ – الكتب المصادر بالعربيّة:

– أدونيس:

– **تاريخ يتمزق في جسد امرأة**، بيروت: دار الساقي، ط١، ٢٠٠٧

– **مفرد بصيغة الجمع**، بيروت: دار الآداب، ١٩٨٨

– الضعيف، رشيد:

– **أوكي مع السلامة**، بيروت: منشورات رياض الريس، ط١، ٢٠٠٨

– **عزيزي السيد كواباتا**، بيروت: دار رياض الريس، ط٢، ٢٠٠١

– **عودة الألماني إلى رشده**، بيروت: دار رياض الريس، ط١، ٢٠٠٦

– **فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم**، بيروت: دار رياض الريس، ط٢، ٢٠٠١

– **ليرننغ إنغليش**، بيروت: دار الساقي، ط٥، ٢٠١٣

– **معبد ينجح في بغداد**، بيروت" دار رياض الريس، ط١، ٢٠٠٥

– **ألواح**، بيروت: دار الساقي، ط١، ٢٠١٦

– طالب، حسن: **أزل النار في ابد النور**، القاهرة: دار النديم للصحافة والنشر، ١٩٨٨

٢ – الكتب المراجع بالعربيّة والدوريّات:

– أدهم، سامي: **تشميل ما بعد الحداثة**، بيروت: دار كتابات، ط١، ١٩٩٨

– أفاية، محمد نور الدين: **في النقد الفلسفي المعاصر**، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ٢٠١٤

– البريكي، فاطمة: **مدخل إلى الأدب التفاعليّ**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠١٦

– بغورة، الزواوي: **ما بعد الحداثة والتنوير**، بيروت: دار الطليعة، ط١، ٢٠٠٩

– جعفر، عبد الوهاب: **البنيويّة بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو**، القاهرة: دار المعاف، ١٩٨٩

– الجنحاني، عبد الحبيب: **العولمة والفكر العربي المعاصر**، بيروت: دار الشروق، ط١، ٢٠٠٢

– حاتم محمد عبد القادر: **العولمة ما لها وما عليها**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥

– حمودة، عبد العزيز: **المرايا المحدبة**، الكويت: عالم المعرفة، أبريل ١٩٩٨، (الكتاب رقم ٢٣٢)

– الداوي، عبد الرزاق: **موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر**، بيروت: دار الطليعة، ط١، ٢٠٠٠

– الشيخ، محمد وياسر الطائري: **مقاربات في الحداثة وما بعد – الحداثة**، بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٩٦

– سلوم، نايف: **ما بعد الحداثة**، حمص: دار التوحيدي، ط١، ١٩٩٨

– سيبيلا محمد وعبد السلام بنعبد العالي: **ما بعد الحداثة**: الدار البيضاء: دار توبقال، ط١، ٢٠٠٧

– عطية، أحمد عبد الحليم: **نيتشه وجذور ما بعد الحداثة**، بيروت: دار الفارابي، ط١، ٢٠١٠

– المسيري، عبد الوهاب وآخرون: **ندوة: الحداثة وما بعد الحداثة**، طرابلس: جمعية الدعوة الإسلامية العالميّة، ١٩٩٨ (١٣/ ٣)

– المسيري، عبد الوهاب وفتحي التريكي: **الحداثة وما بعد الحداثة**، بيروت: دار الفكر المعاصر، ط٣، ٢٠١٠

– يسين، السيد: **الكونية الأصولية وما بعد الحداثة**، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٦

– يقطين، سعيد: **من النصّ إلى النصّ المترابط – مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعليّ**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٥

٣ – الكتب المعرّبة:

– ألتوسر، لويس وآخرون: **قراءة رأس المال**، تعريب: تيسير شيخ الأرض، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٢

– إيجلتون، تيري: **أوهام ما بعد الحداثة**، تعريب: منى سلام، القاهرة: مركز اللغات والترجمة، ٢٠٠٠

– إيكو، أمبرتو:

– **التأويل بين السيميائية والتفكيكيّة**، تعريب: سعيد بنكراد، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٤

– **حكايات عن إساءة الفهم**، تعريب: ياسر شعبان، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ٢٠٠٦

– باتلر، كريستوفر: **ما بعد الحداثة**، تعريب: نيفن عبد الرؤوف، القاهرة: مؤسسة هنداوي، ط١، ٢٠١٦

– بارت، رولان:

– **درس السيميولوجيا**، تعريب: عبد الوهاب بنعبد العالي، الدار البيضاء: دار توبقال، ط٣، ١٩٩٣

– **نقد وحقيقة**، تعريب: منذر عياشي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤

– بروكر، بيتر: **الحداثة وما بعد الحداثة**، تعريب: عبد الوهاب علوب، أبو ظبي: منشورات المجمع الثقافي، ط١، ١٩٩٥

– بودريار، جان: **المصطنَع والاصطناع**، تعريب: جوزف عبد الله، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠٠٨

– بياجيه، جان: **البنيويّة**، تعريب: عارف منيمنة وبشير أوبري، بيروت: منشورات عويدات، ط٤، ١٩٨٥

– تشومسكي، نعوم: **النظام العالميّ القديم والجديد**، تعريب: عاطف معتمد عبد الحميد، القاهرة: شركة نهضة مصر، ط١، ٢٠٠٧

– تورين، آلان: **نقد الحداثة**، تعريب: أنور مغيث، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧

– جاكسون، ليونارد: **بؤس البنيويّة**، تعريب: ثائر ديب، دمشق: دار الفرقد، ط٢، ٢٠٠٨

– جيمسون، فريدريك وماساو ميوشي: **ثقافات العولمة**، تعريب: ليلى الجبالي، القاهرة: المجلس الأعلى للترجمة، ط١، ٢٠٠٤

– حسن، إيهاب: **سؤال ما بعد الحداثة**، تعريب: بدر الدين مصطفى أحمد، الرباط: مؤمنون بلا حدود (قسم الفلسفة والعلوم الإنسانيّة)، ٢٠١٦

– دروري، شادية: **خفايا ما بعد الحداثة**، تعريب: موسى الحالول، اللاذقية: جار الحوار، ط١، ٢٠٠٦

– درّيدا، جاك:

– **الكتابة والاختلاف**، تعريب: كاظم جهاد، الدار البيضاء: دار توبقال، ط٢، ٢٠٠٠

– **صيدلية افلاطون**، تعريب: كاظم جهاد، تونس: دار الجنوب للنشر، ١٩٩٨

– رزربرج، نيكولاس: **توجّهات ما بعد الحداثة**، تعريب: ناجي رشوان، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٢

– روس، جاكلين: **مغامرة الفكر الأوروبيّ**، تعريب: أمل ديبو، أبو ظبي: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط١، ٢٠١١

– زيما، بيير ف.: **التفكيكيّة**، تعريب: أسامة الحاج، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٦

– سارتر، جان بول: **الكينونة والعدم**، تعريب: نقولا متيني، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ٢٠٠٩

– سيم، ستيوارت: **دليل ما بعد الحداثة**، تعريب: وجيه سمعان عبد المسيح، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠١١

– غارودي، روجيه: **نظرات حول الإنسان**، تعريب: يحي هويدي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٨٣

– فاتيمو، جياني: **نهاية الحداثة**، تعريب: فاطمة الجيوشي، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٨

– فروم، إريك: **مفهوم الإنسان عند ماركس**، تعريب: محمد سيد رصاص، دمشق: دار الحصاد، ط١، ١٩٩٨

– فوكو، ميشيل:

– **الكلمات والأشياء**، تعريب: مجموعة معربين، بيروت: معهد الإنماء القومي، ١٩٩٠

– **جنيالوجيا المعرفة**، تعريب: أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، الدار البيضاء: دار توبقال، ط٢، ٢٠٠٨

– **حفريات المعرفة**، تعريب: سالم يفوت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٨٧

– فوكوياما، فرانسيس: **نهاية التاريخ والإنسان الأخير**، تعريب: فؤاد شاهين وآخرون، بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٩٣

– فولجي توماس وآخرون: **مستقبل النظام العالميّ الجديد**، تعريب: عاطف معتمد وعزت ريان، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠١١

– كريزويل، إديث: **عصر البنيويّة**، تعريب: جابر عصفور، الكويت: دار سعاد الصباح، ط١، ١٩٩٣

– كيسنجر، هنري: **النظام العالميّ**، تعريب: أشرف راضي، القاهرة: دار كنوز، ط١، ٢٠١٥

– ليكلرك، جيرار: **العولمة الثقافية**، تعريب: جورج كتورة، بيروت: دار الكتاب الجديد، ٢٠٠٤

– ليمان، أوليفر: **مستقبل الفلسفة في القرن العشرين**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، عدد ٣٠١، مارس ٢٠٠٤

– ليوتار، جان فرنسوا: **في معنى ما بعد الحداثة**، تعريب: السعيد لبيب، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠١٦

– نوريس، كريستوفر:

– **التفكيكيّة**، تعريب: صبري محمد حسن، الرياض: دار المريخ، ١٩٨٩

– **نظرية لانقدية: ما بعد الحداثة: المثقفون وحرب الخليج**، تعريب: عابد إسماعيل، بيروت: دار الكنوز الأدبيّة، ط١، ١٩٩٩

– نيتشه، فريدريك:

– **أصل الأخلاق وفصلها**، تعريب: حسن قبيسي، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١

– **إنسان مفرط في إنسانيته**، تعريب: محمد الناجي، الدار البيضاء: دار أفريقيا الشرق، ٢٠٠٢

– **عدو المسيح**، تعريب: ميخائيل ديب، بيروت: دار الحوار، ط٢

– **هكذا تكلم زرادشت**، تعريب: فليكس فارس، الإسكندرية، ١٩٣٨

– هابرماس، يورغن: **العلم والتقنية كإيديولوجيا**، تعريب: حسن صقر، دمشق: منشورات الجمل، ط١، ٢٠٠٣

– هتشون، ليندا: **سياسة ما بعد الحداثة**، تعريب: حيدر حاج إسماعيل، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠٠٩

– هيديغر، مارتن: **نهاية الفلسفة ومهمة التفكير**، تعريب: وعد علي رحية، دمشق: دار التكوين، ط١، ٢٠١٦

– ولسون، كولن: **ما بعد اللامنتمي**، تعريب: يوسف شرور وعمر يمق، بيروت: دار الآداب، ط٥، ١٩٨١

٤ – الكتب بالفرنسية:

- De Saussure, Ferdinand: **Cours de linguistique générale**, Paris: Grande bibliothèque Payot, 1995
- Derrida, Jacques:
  - **De la grammatologie**, Paris: Les éditions de minuit, 1967
  - **Du droit à la philosophie**, Paris: éd. Gallilée, 1990
- Descartes, René: Discours de la méthode, Mozambook, 2001 (e – book)

٥ – الكتب الإنكليزية:

- Belsey, Catherine: **Critical practice**, London: Methuen, 1980
- Norris, Christopher: **Deconstruction theory and practice**, London: Routledge, 3rd. ed., 2002

٦ – الكتب الرقميّة بالعربية:

– حمداوي، جميل: **الأدب الرقميّ بين النظرية والتطبيق**، (كتاب رقمي)، شبكة الألوكة، ط١، ٢٠١٦، موقع: WWW.alokah.net

٧ – الجرائد والمجلات بالعربية:

– التاور، عمر: **إستراتيجية التفكيك عند جاك درّيدا – الهدم والبناء**، مجلة: تبيّن، عدد ٩/ ٣، صيف ٢٠١٤

– التميمي، إحسان محمد جواد: **البنية الحركية في الأدب التفاعليّ – قراءة في التجريب الرقميّ**، مجلة العميد، السنة ٣، مج ٣، العدد ٢، آذار ٢٠١٤

– عامر، رضا: **قصيدة النثر الرقميّة بين إشكاليّة القراءة وجدلية التلقي**، مجلة إشكاليات، عدد ١٢، ماي ٢٠١٧

– عيسى، خثير: **الأدب التفاعليّ – الأبعاد المعرفية والأطر المنهجية**، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنّية، العدد ١٣، مج ٤، ٢٠٢٠

– لا مؤلف: **رواية مشغولة بهموم وصغيرة ومشرّعة على التاريخ والسياسة والثقافة** (مقابلة)، جريدة الأخبار، ٩ مارس ٢٠٢٠

– لا مؤلف: مقابلة: **رشيد الضعيف للشرق الأوسط: لم تعلمني والدتي أن أكون مواطنًا**، جريدة الشرق الأوسط، ٦ نوفمبر ٢٠١٨

– لا مؤلف: مقال: **ألواح رشيد الضعيف بين صرخة الكتابة والبحث عن الحقيقة**، جريدة العرب، الثلاثاء ١٦ – ٢ – ٢٠١٦، السنة ٣٨، عدد ١٠١٨٧

– ناصر، علاء الدين علي: **دلالات التشكيل البصري الكتابي في النصّ الشعري الحديث**، مجلة الأثر، العدد ٢٩، ديسمبر ٢٠١٧

٨ – الكتب والمجلات بالفرنسية:

- Ali Kaidi, **Déplacement du politique dans la pensée Postmoderne**, in: Revue des études humaines et sociales – B/ Littérature et Philosophie, n. 14, juin 2015

٩ – المقالات الرقميّة بالعربية:

– أسليم، محمد: **الرقميّة وتحولات الكتابة والقراءة**، عن موقع: (عن موقع: http://www.aslim.ma/site/articles.php?action=view&id=118

– البحراني، فاطمة: **الأدب والتكنولوجيا: القصيدة التفاعليّة ومشتاق عباس معن نموذجًا**، (موقع: مجلة عود الند، السنة ٢: ١٣–٢٤، العدد ١٨: ١١/٢٠٠٧ https://www.oudnad.net/spip.php?article2456

– العنوز، محمد: **الأدب الورقي والأدب الرقميّ**، موقع: مجلة الكلمة، عدد ١١١، يوليو ٢٠١٦، دراسات، http://www.alkalimah.net/Articles/Read/8368

– عبيدو باشا، مقال: **رشيد الضعيف... رواية تخترق الرئة**، جريدة الأخبار، الأربعاء ١٢ آذار ٢٠١٤ (مقال رقمي)

– فيليب بوظر، **ما الأدب الرقميّ؟**، تعريب: محمد أسليم، (موقع: محمد أسليم، http://www.aslim.ma/site/articles.php?action=view&id=149

– لا مؤلف: **تباريح مشتاق عباس معن الرقميّة**، عن موقع: http://imzran.org/digital/qirakitabat/moshtaq1-1.htm

– المالح، رشا: مقال: **يؤمن أن الأديب يتحول ديكتاتوراً أحياناً**، جريدة البيان، ٨ أغسطس ٢٠٢٠(مقال رقمي)

١٠ – المقالات الرقميّة بالفرنسية:

- Van Enis, Nicole: **Le postmodernisme**, in: culture (e-magazine), site: culture.be, www.barricade. Be

١١ – المقالات الرقميّة بالإنكليزية:

- Robert Kendall, **Writing for the new millennium** – The birth of electronic literature, site: Poets & Writers Magazine - Nov./Dec. 1995 - http://www.robertkendall.com/content/essays/pw1.htm copyright (c) 1995 by Robert Kendall and Poets & Writers, Inc.

١٢ – الرسائل والأطاريح بالعربية:

– العمري، سومية: **الأدب الرقميّ بين المفهوم والتأسيس** (أطروحة دكتوراه)، قسنطية: جامعة قسنطية، ٢٠١٧

– بن حميميد، منال: **النظريّة النقديّة المعاصرة والأدب الرقميّ**، (أطروحة دكتوراه)، المسيلة: جامعة بوضياف، ٢٠١٨

١٣ – الرسائل والأطاريح بالفرنسية:

- Morcereaux, Marc: **La poésie numérique**, (mémoie), université de Bordeaux, 2017, http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01896490

١٤ – الرسائل والأطاريح بالإنكليزية:

- Di Rosario, Geovanna: **Electronic poetry**, Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2011

محتويات الكتاب

مدخل ص ١

القسم الأوّل: ما بعد الحداثة: المشروع/ الرؤيا والقضايا

الفصل الأول: ما بعد الحداثة/ تحديدها ومعطياتها

١ – مقدّمة ص ١١

٢ – محاولة لتحديد ما بعد الحداثة ص ١٢

٣ – توصيف ما بعد الحداثة ص ٢١

٤ – خاتمة ص ٣٥

الفصل الثاني: العولمة والنظام العالميّ الجديد/ مجتمع الاستهلاك والسلعة

١ – مقدّمة ص ٣٧

٢ – العولمة والنظام العالميّ الجديد

أ – العولمة وعلاقتها بالنظام العالميّ الجديد ص ٣٨

ب – ملاحظات في العولمة والنظام العالميّ الجديد ص ٤٥

٣ – المجتمع والاستهلاك ص ٤٧

٤ – فوكوياما و"نهاية التاريخ/ الرأسماليّة الجديدة ص ٥٤

٥ – خاتمة ص ٥٨

الفصل الثالث: عصر ما بعد الفلسفة

١ – مقدّمة ص ٦١

٢ – فلسفة الفوضى (الكاوس) والذكاء الصنعيّ ص ٦٢

٣ – تحوُّل العالم والإنسان في الرؤية الجديدة ص ٦٨
٤ – الذكاء الصنعيّ والمصطَنَع/ جان بودريار ص ٧١
٥ – خاتمة ص ٧٥

الفصل الرابع: التفكيك وسقوط المركز

١ – مقدّمة ص ٧٧
٢ – مشروع التفكيك ص ٧٨
٣ – تفكيك دريدا ص ٨٤
أ – الكتابة/ الفارماكون ص ٨٧
ب – الأثر ص ٩٤
ج – التناصّ ص ٩٧
د – الاختلاف ص ١٠٠
٤ – خاتمة ص ١٠٥

الفصل الخامس: موت الإنسان في مشروع ما بعد الحداثة

١ – مقدّمة ص ١٠٧
٢ – البنيويّة وموت الإنسان ص ١٠٧
٣ – الماركسيّة وموت الإنسان ص ١١١
٤ – نيتشه وموت الإنسان ص ١١٤
٥ – موت الإنسان وما بعد الحداثة ص ١١٧
٦ – خاتمة ص ١٢١

الفصل السادس: نهاية التاريخ في مشروع ما بعد الحداثة

١ – مقدّمة ص ١٢٣
٢ – تغيّر التصور التاريخيّ مع ما بعد الحداثة

أ – ميشال فوكو والتاريخ ص ١٢٣
ب – التاريخ في منظور ما بعد الحداثة العامّ ص ١٢٩
٣ – خاتمة ص ١٣٥
الفصل السابع: الفنّ الجديد وموت المؤلّف/ قراءات النصّ المفتوحة
١ – مقدّمة ص ١٣٧
٢ – فنّ ما بعد الحداثة ص ١٣٧
٣ – الأدب والنقد وموت المؤلّف ص ١٤٧
٤ – التناصّ وموت المؤلّف ص ١٥٢
٥ – خاصّيّة أدب ما بعد الحداثة ص ١٥٧
٦ – خاتمة ص ١٦٠
القسم الثاني: الشعر والرواية في ما بعد الحداثة
الفصل الأوّل: القصيدة الرقميّة
١ – مقدّمة ص ١٦٥
٢ – من القصيدة الورقيّة إلى القصيدة الرقميّة ص ١٦٥
٣ – ظهور القصيدة الرقميّة ص ١٧٨
٤ – طبيعة القصيدة الرقميّة التفاعليّة ص ١٨٢
٥ – معنى التفاعليّة ص ١٩١
٦ – نوعا النصّ التفاعليّ الأساسيّان ص ١٩٦
أ – النصّ المتفرّع ص ١٩٦
ب – النصّ الشبكيّ ص ١٩٨
٧ – تشكُّل النصّ الرقميّ وقراءته ص ١٩٩

٨ – القصيدة التفاعليّة والنقد/ الجنس الجديد ص ٢٠٦
٩ – خاتمة ونتيجة ص ٢٠٦

الفصل الثاني: رواية ما بعد الحداثة/ أنموذج رشيد الضعيف

١ – مقدّمة ص ٢١٣
٢ – تقنيّة الرواية عند رشيد الضعيف ص ٢١٣
٣ – التناقضات والبداية والنهاية في روايات رشيد الضعيف ص ٢١٧
٤ – اللغة في رواية رشيد الضعيف ص ٢٢٣
٥ – أنموذج رواية "عودة الألماني إلى رشده" ص ٢٢٥
أ – موضوع الرواية ص ٢٢٥
ب – تقنيّة القَصّ في الرواية ص ٢٢٦
ج – شخصيّات الرواية ص ٢٢٩
د – بناء الرواية ولغتها ص ٢٣١
٦ – خاتمة ص ٢٣٢
خاتمة عامة ص ٢٣٥
المصادر والمراجع ص ٢٣٩



ما بعد الحداثة مشروع يحمل رؤيا جديدة، منبثق من صلب الحداثة، ونتيجة لها بسبب ما استجدّ في المجتمع الغربيّ بعد الحرب العالميّة الثانية خصوصًا، من تطوّر للمجتمع الاستهلاكيّ، ولوسائل الإعلام، وللمعطيات المعرفيّة الجديدة، ولشبكة المعلومات الهائلة التي تَوَزَّعَها العالمُ كلّه، ونموّ مخزونها بشكل سريع وواسع. إنّه ابن الرأسماليّة الجديدة التي اعتبرها بعضهم نهاية التاريخ، ومعه انتهى التاريخ بمفهومه الخطّيّ القديم، وتحوّل إلى مشروع متحوّل، تكتبه التفاصيل الصغيرة الطارئة، وزال الإنسان الذي علّت سقفَه الحداثةُ من قبل. كما أنّه مشروع اللغة التي انفجرت من داخل، وما عادت تؤسّس لمركزيّة العقل.